38



Искусство КИНО

3 1979

Искусство кино

1979 3

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
«Фитиль» № 80
Мультипликационный сюжет
«Есть ли жизнь на Марсе»

На 2-й стр. обложки
Василий Лановой и Ирина Купченко (вверху), Олег Вавилов (внизу) в фильме «Странная женщина» (режиссер Ю. Райзман, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Юрай Кукура в фильме «Тени жаркого лета» (режиссер Франтишек Влачил, киностудия «Баррандов», ЧССР)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinem Aarf

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 23.12.78
Подп. к печати 27.2.79. А-03104
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18.3.
Тираж 56000 экз. Заказ 3063
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов, Московской области

Отклики кинематографистов на книгу
Л. И. Брежнева «Целина»

Николай Крючков

Планирование счастья

С огромным волнением и, не скрою, с жадностью (не подберу другого слова) вчитывался я в первые книги воспоминаний Леонида Ильича Брежнева — в «Малую землю», где он так сильно, проникновенно, ярко воспел своих товарищей, героических солдат Великой Отечественной, и в «Возрождение», посвященное беспримерному трудовому подвигу людей, которые поднимали из пепла разрушенные войной города и заводы. Однако «Целину», новую книгу товарища Брежнева, я раскрыл, испытывая особый трепет души. Дело в том, что актерская биография моя, самосознание мое как человека искусства спаяны с сыгранным мною более сорока лет назад Климом Ярко, весельчаком-трактористом, неунывающим, умелым, вдохновенным мастером хлеборобства, навечно преданным заботе о земле. С тех пор все, что связано с нашей деревней, с ее судьбой, радостями и горестями, с историческими переменами в ее жизни, ее местом в вещном и духовном бытии народа, — все это я принимаю особенно близко к сердцу.

И вот — в моих руках книга про покорение казахстанской целины, про первопроходцев-пионеров, которые с охотой, с энтузиазмом приняли на свои могучие плечи груз всенародной заботы и, ведомые партией, одарили страну Большим Хлебом! Притом книга, которую написал, в которую вложил всю свою человеческую и партийную мудрость, все тепло своей большой души, свою любовь к честному труженику, к силе человеческого ума и человеческих рук сам Маршал сражения за целинный хлеб, наш дорогой Леонид Ильич...

Книга эта покоряет тебя, берет в плен с первых же абзацев. Ощущение такое, словно ты не литературное произведение читаешь, а сам оказался в «буче боевой, кипучей» целинной эпопеи — таково искусство автора!

Словно близким друзьям рассказывает Леонид Ильич Брежнев о трудах и заботах тех раскаленных месяцев — так высока в его повествовании мера откровенности, с таким доверием погружает автор нас, читателей, в громаду дел великой эпопеи, нимало не смягчая невероятных сложностей, с которыми столкнулся человек, которому ЦК партии поручил небывалое дело — возглавить подъем казахстанской целины, чтобы в кратчайший срок решить зерновую проблему в стране.

Л. И. Брежнев ведет свое повествование раздумчиво и спокойно, как это свойственно ему, — без внешней патетики, но с истинным внутренним накалом, щедро делясь мыслями, сдабривая страницы добрым юмором. От главы к главе, от эпизода к эпизоду все сильнее ощущаешь, как отражается в книге обаяние ее автора — выдающегося, мудрого партийного работника и просто прекрасного человека.

А какая встает постепенно перед нами галерея портретов! Не вымышленных персонажей — реальных, живых «действующих лиц», и как действующих! Сколько интереснейших, самобытных лиц! Одни выписаны обстоятельно и подробно, фигуры других набросаны двумя-тремя умелыми и выпуклыми штрихами — но и тех и других мы видим во плоти и крови, с неповторимыми чертами их характеров.

Читаешь и думаешь: боже мой, вот бы написал кто сценарий, вот бы поставил кто фильм, где была б для тебя роль, ну хоть чуть-чуть схожая с какой-нибудь из этих поразительных людских фигур. Согласен: пусть одна такая работа в два-три года... Неужто

не привалит актерское счастье-везенье? А, дорогие товарищи драматурги и режиссеры-постановщики? Ну пожалуйста, вчитайтесь поглубже в книги Леонида Ильича Брежнева — ведь бесконечная череда друг на друга не похожих сочных и выпуклых прообразов!..

...Да, «Целина» захватила меня сразу же. Всплыли в памяти овеянные уже дымкой времени картины казахстанской степи тех неблизких уже лет... И вдруг — спотыкаюсь о собственную свою, четко, черным по белому напечатанную фамилию. Читаю снова: «...этот воздушный извозчик выматывал основательно. Как-то я притерпелся, но однажды пришлось это все испытать нашим уважаемым актерам Л. П. Орловой, М. А. Ладыниной и Н. А. Крючкову. Они приехали на целину, чтобы порадовать людей своим искусством...»

Словно машина времени сработала, разом перебросила меня на четверть века назад. Все воскресло с рельефностью необычайной!

...Только-только кончил сниматься во второй серии фильма «Эрнст Тельман» и вернулся из ГДР в Москву, в новеньком, с иголочки, сером шикарном костюме и даже при галстуке, что со мной случается крайне редко. Узнаю: в Кустанае начинается фестиваль «Современник в кино», устроители просят обязательно принять участие. Ну, я человек на подъем легкий, всегда жаждущий новых впечатлений. А тут впечатления куда как необычайные — целина! Ведь ею жила тогда вся страна. Собрался мигом. И вместе с Мариной Ладыниной и незабвенной Любовью Орловой вылетел в Казахстан. Как был, в своей замечательной серой паре из города Берлина.

Кустанай встретил нас с помпой. Фестиваль начался в самом большом зале города. Однако мы понимали: целинники-то не в областном центре сидят, а в степи работают. Актеры — публика дотошная. Заявляем: хотим выступать там, в степи!

Отправили нас на такси в Урицкий район, что за сотню километров от Кустаная. Так мы впервые воочию увидели, что это такое — целина...

Стояла изнурительная, ужасающая жара. Земля вокруг пересохла, словно с сотворения мира никогда на нее не падало ни капли дождя. Почву рассекали глубокие извилистые трещины. «Победа» наша катилась по грунтовой дороге, волоча клубящийся шлейф мелкой пыли. Пыль перегоняла машину, обволакивала нас, мешая дышать. Но мы-то просто ехали пассажирами, а ведь в этих условиях люди — тысячи, десятки тысяч людей — работали от зари до зари, не щадя себя, стараясь спасти остро необходимый стране хлеб. То был тяжкий для целины год...

В Урицком кое-как привели себя в порядок и сразу же — концерт. В Доме колхозника. При свете керосиновых ламп. Электричества не было, и фильм показать не удалось. Утром, вскочив с железной койки, принялся чистить от пыли свое европейское обмундирование и — ужасно огорчился: все оно было в рыжих масляных пятнах. Видать, все окрест — земля, воздух, вещи — было пропитано соляркой, столько свезли на целину машин...

Поездки в один лишь Урицкий район нам показалось мало — выступая, мы ощутили волны такой душевности, такого людского тепла, что всем существом поняли: наше искусство вправду необходимо этим людям, по преимуществу молодым, творящим здесь, в Казахстане, обыкновенное чудо. Обязательно попасть в самую целинную глубинку! — это стало нашей навязчивой идеей. Дело упиралось в транспорт. Как быть?

В обкоме увидели товарища, который все время был в окружении людей — ему что-то горячо объясняли, спрашивали, требовали распоряжений. А он — крепкий, плечистый, веселый — внимательно слушал, отвечал, растолковывал, советовал, приказывал. От него исходило словно бы какое-то магнитное поле энергии, бодрости, уверенности, и каждый, кто оказывался в этом поле, невольно подтягивался, приободрялся, терял усталость. Наверное, большое начальство — решили мы. И обратились к товарищу с просьбой помочь нам. Тотчас последовало распоряжение: дать артистам на день самолет.

Только позже мы узнали, что товарищ,

«одолживший» нам свой АН-2, — это секретарь ЦК Компартии Казахстана Леонид Ильич Брежнев...

А в полете все было именно так, как рассказывает Леонид Ильич в «Целине». Жуткая, выворачивающая наизнанку болтанка, в воздухе белесое марево. На стоянках — убийственный зной. Члены экипажа видели «Небесный тихоход» и потому выделили меня, приняв как едва ли не своего, — пригласили в кабину, развлекали профессиональными байками, расспрашивали про столицу, про кино. Но от этого полет не становился легче. Я, по свидетельству Леонида Ильича, «как человек бывалый, вполне держался». А вот лучшей — женской — части нашей бригады пришлось действительно туго. Однако и Любовь Петровна и Марина Алексеевна виду старались не подавать... Точно сказал про них Л. И. Брежневу командир экипажа: «Очень мужественные женщины».

Мы, помню, побывали в колхозе имени Калинина, выступали прямо на полевом стане, среди бескрайнего поля. Полетели дальше. Во второй половине дня совершили посадку в Орджоникидзевском районе, тут нас ждали рабочие совхоза имени... кого бы вы думали? — Михаила Юрьевича Лермонтова! Видать, создавали хозяйство большие ценители поэзии, приехавшие притом сюда с Украины. Совхоз только-только возникал из небытия, ни одного обычного дома в нем еще не было, сценой и зрительным залом послужила открытая ровная площадка. Но зато уже был тут пруд, и угощали нас жареными карасями, час назад резвившимися в этом пруду...

Пруд среди безводной степи — это очень обнадеживало!

— Приезжайте снова, — напутствовали нас рабочие совхоза. — Угостим вас украинской вишней — вот сад закладываем...

Значит, заключили мы, здесь живут истинные хозяева своей судьбы, значит — совхозу быть, значит — совхозу цвесть! Эти замечательные люди, первоцелинники, оставив обжитые места, уютные дома, привычное устроенное житье-бытье, приехали сюда, в голую, нетронутую степь по призыву партии, по зову собственных сердец... Они круто повернули свои судьбы, чтобы начать их новый виток с нулевой отметки, заново. Одно слово — герои!

Сила нашего советского человека в том, что он во имя общего, всенародного дела готов на жертвы, лишения, зная, что они — временные, что трудом его они будут преодолены, что жизнь каждого обязательно станет налаживаться по мере того, как будет расцветать жизнь всего народа.

Я счастлив, что чуточку прикоснулся к той великой эпопее, видел, как работали те, кто ее творил, — гудели натруженные спины, до крови сдирали ладони трактористы, даже тракторы устало стонали, но хлебороб не сдавался... Мы частенько, иной раз не задумываясь над смыслом этого слова, именуем битвой — нормальный трудовой процесс. Однако что касается подъема целины, точнее названия не найдешь — это была истинная битва, битва за хлеб, и условия были фронтовые. Победу обеспечили усилия земледельцев, людей всех национальностей, собравшихся в Казахстан со всей страны, — на целине вдохновенно работал подлинный интернационал! — могучая воля партии, ее политическая и организационная работа.

Замечательно, проникновенно говорит об этом Леонид Ильич: «Конечно, человеку, который в тот или иной момент нашей истории не был как следует устроен и обеспечен, приходилось в этой конкретной ситуации нелегко, а порой непомерно тяжело. И в этом смысле трудности выпали всем поколениям советских людей. Ни одному народу не пришлось выдержать таких испытаний, как нашему. Но взгляните на нашу жизнь в целом. Она ведь все время шла в гору. Какими бы ни были преграды, мы их всегда одолевали. И сегодняшняя действительность отличается от прежней, как космический корабль отличается от крестьянской телеги».

И вот еще почему я испытал в те дни особенное счастье: никогда, пожалуй, с такой остротой не осознавалось, что я лично приношу пользу людям. *Моим* людям — людям труда. Замечательная штука — актерская

профессия! Ты проживаешь не одну, а десятки жизней, и, если «проживаешь» их по правде, по-настоящему, наградой тебе становится приязнь твоих зрителей.

Выше уже упоминалось, что летчики, видевшие «Небесный тихоход», отнеслись ко мне как к собрату по профессии. Но уж вовсе своим посчитали меня целинники-механизаторы — я был для них прежде всего Климом Ярко, бригадиром тракторной бригады, а потом уже — Николаем Крючковым, киноактером...

●

Дочитал я «Целину», закрыл книгу. И тут мне подумалось: невелико ведь оно по объему, новое произведение Л. И. Брежнева, но как насыщено событиями, мыслью, характерами людскими... С какой партийной, философской глубиной осмыслены в нем важнейшие события в жизни нашего общества, а как просто, образно написано, каким ясным русским языком... Неисчерпаемый источник политической и человеческой мудрости!

Здесь — и выработанные богатейшим опытом принципы партийного руководства:

«Современные экономика, политика, общественная жизнь настолько сложны, что подвластны лишь могучему коллективному разуму. И надо выслушивать специалистов, ученых, притом не только одного направления или одной школы, надо уметь советоваться с народом, чтобы избежать всякого рода «шараханий», скороспелых и непродуманных волевых решений. Особенно опасны они, когда речь идет о всестороннем хозяйственном и социально-культурном освоении целого географического региона, о длительной политике в нем, об умении заглянуть далеко вперед»...

Здесь — и поэтические картины природы:

«Впервые я видел казахскую степь весною и любовался ею. Какой простор! Наверное, тут даже солнце устает, пока проходит от горизонта до горизонта. Весенняя степь сияла множеством красок. Синели разливы воды. Блестели на солнце пахучие свежие травы. Цвели тюльпаны. И на всем зеленом просторе то там, то тут лежали черные квадраты впервые распаханной земли»...

И — откровенный рассказ про разговор с секретарем райкома Василием Филипповичем Макариным, будущим Героем Социалистического Труда, который честно делился с секретарем ЦК Компартии Казахстана своими сомнениями, спрашивал: «...Вы искренне убеждены, что наш край станет крупнейшей житницей страны?» Такой же честный, убежденный ответ Леонида Ильича и заключение, приоткрывающее нам человековедческую проницательность товарища Брежнева: «Хорошо понимал я этого человека, чувствовал его состояние. Он был из тех старых местных работников, которых мы при резко изменившихся масштабах работы сочли правильным не менять, оставить на месте. И не ошиблись. Большие события лишь поначалу заставили их несколько растеряться. Таким и был Макарин — один из тысяч секретарей райкомов, великих тружеников, которые несут на себе основной груз самой трудной низовой партийной работы... К чести Макарина, он обладал той крестьянской дотошностью и тем умом, который, до всего докопавшись, позволяет человеку глубоко поверить в новое дело и целиком, до конца отдаться ему со всей недюжинной силой своего таланта». Какой тут урок, какой пример каждому, кто поставлен руководить людьми...

В книге Л. И. Брежнева — и краткий, насыщенный фактами очерк истории подъема целины, где Леонид Ильич четко и ясно раскрывает замысел и стратегию великой экономической и политической эпопеи; и с большим чувством написанные эпизоды геройских подвигов, свершенных целинниками, потрясшие душу автора трагические случаи, без которых не обошлось на целине; и примечательнейший рассказ про то, как, приехав в Атбасар, на крупнейший перевалочный пункт целинного хлеба, где катастрофически не хватало хранилищ для зерна, Л. И. Брежнев сумел тут же, на месте найти выход, убедить местных работников в правильности своей идеи, поднять людей и в кратчайший срок «расшить» узкое место. «Одного «кабинетного» руководства мало, — заключает Л. И. Брежнев, — надо постоянно общаться с народом, выез-

жать на места, видеть своими глазами и успехи, и возникающие трудности, а когда есть нужда, оперативно вмешиваться. Поспорив с людьми на такой степной станции, посидев с трактористами у бригадного котла, очень многое поймешь и многому научишься. Учиться же всегда полезно...» Поистине, «Целина» — бесценная школа партийности, столь необходимой на любом участке нашего бытия, для любого дела, для советского человека любой профессии.

Прямо-таки потрясла меня глава в книге Леонида Ильича, в которой он с трагедийным оптимизмом — иначе никак не скажешь — рассказывает о 1955 годе, «годе отчаяния», когда целину поразила тягчайшая засуха и когда наперекор природе, вопреки всему хлеборобы, ведомые партией, с неимоверными усилиями работали, брали хлеб, где только была малейшая возможность. Работали уверенные, что они переборют все и целина обязательно станет житницей Родины.

Замечательны страницы, посвященные благоустройству молодых целинных поселков, их озеленению, всем усилиям людей, стремившихся превратить новые «точки на карте» в удобные, уютные поселки, пустить в степи корни, навсегда сделать эти места для себя и потомков родными.

А как рельефно и ясно показывает Леонид Ильич Брежнев великое значение приусадебных хозяйств — и для страны, и для людей, которые трудятся на земле. Бесценно важная проблема, имеющая сегодня всеобщее злободневное звучание...

Замечательно интересно читать строки, посвященные агротехнической политике партии, научной стороне освоения целины, победе над эрозией почв.

И все-таки главная для меня притягательность новой книги Л. И. Брежнева, повторяю, в той череде замечательных людей, которая возникает под его пером, в той любви к этим людям, которой дышит каждое его слово... Трудно, наверное, найти более справедливую характеристику великого всенародного подвига — освоения целины, чем та, которую нашел Леонид Ильич:

«Если на то пошло, речь у нас шла о планировании человеческого счастья».

●

Думаю, что каждый читатель «Целины», в зависимости от своего главного дела, найдет в этой поразительно емкой книге то, что ему будет особенно важно и ценно. Для нас, кинематографистов, как и для всех работников художественной культуры, — это глава, где Л. И. Брежнев размышляет о развитии многонациональной культуры и искусства, о соотношении в ней национального и общесоветского, о сближении их и взаимном обогащении. О культурной политике партии, направленной на еще больший расцвет искусств и талантов. Выводы Леонида Ильича, сделанные на основе всей истории нашей культурной революции и его личного опыта — выдающегося партийного руководителя, — это стратегические принципы, путеводные огни для каждого из нас, какому бы «роду оружия» он ни принадлежал, в каком бы национальном отряде советской культуры ни работал.

«Всякая национальная культура, — говорит Леонид Ильич, — замкнутая в себе, неизбежно проигрывает, теряет черты общечеловечности. К сожалению, не все и не всегда это понимают». Л. И. Брежнев продолжает, приводя в пример работу среди творческой интеллигенции, которой ему довелось руководить в годы подъема целины в Казахстане:

«Социализм давно доказал: чем интенсивнее рост каждой из национальных республик, тем явственнее проявляется процесс интернационализации. Казахстан тому, быть может, самый яркий пример. Целина сделала его без всякого преувеличения «планетой ста языков». И казахская культура развивалась, вбирая в себя лучшее из других национальных культур. Плохо это или хорошо? Мы, коммунисты, отвечаем: хорошо, очень хорошо! Ибо важнейший вопрос о национальных традициях и самобытности нельзя упрощать, сводить лишь к этнографии и бытовизму: на Руси — к избам, хороводам и кокошникам, в Казахстане — к юртам и табуну лошадей».

Необыкновенно поучительно то, что рассказывает Л. И. Брежнев про заботу и постоян-

ную помощь, которую ЦК КП Казахстана, руководимый им, старался оказывать творческой интеллигенции; про мысль, которая его занимала: как привлечь к теме целины внимание художественной интеллигенции; про съезд писателей республики, посвященный этой важнейшей проблеме.

Как же тесно, думается мне, соединены в нашей стране труд народа и труд его художников! Какую высочайшую ответственность налагает на каждого из нас та роль, которую играет в нашем обществе, в нашей советской жизни искусство, строящее духовный мир людей, помогающее создавать Коммунистического Человека!

Наша первейшая обязанность — идти в ногу со страной, не сбиваться с шага.

Размышляя под впечатлением книги Леонида Ильича Брежнева над нынешним положением в нашем киноискусстве, невольно приходишь к не очень веселым заключениям.

Сегодня село, его люди, его проблемы и задачи в самом центре внимания партии и народа, в центре наших мыслей. Среди других острых и не полностью решенных вопросов наших дней о проблемах сельского хозяйства по-партийному откровенно и самокритично снова говорил на ноябрьском (1978 г.) Пленуме Центрального Комитета партии Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев. На подъем сельского хозяйства, особенно животноводства, направлены огромные усилия партии и страны. Новой целиной можно назвать грандиозную программу переустройства Нечерноземья — самого сердца России.

Чем же в исследовании, отображении великих перемен в нашем селе может похвастать наше кино после, скажем, «Председателя»? Какие образы современного советского крестьянина и сельского вожака — яркие, притягательные, самобытные — вышли за последние годы на экран?

Увы, назвать почти нечего. «Производственная тема», завоевавшая в последнее время немалые высоты, тоже почему-то напрочь обходит все, что лежит за городской чертой.

В чем тут дело? Почему нарушена прекрасная традиция нашего искусства, нашего кинематографа, которой он славился в былые времена, — возвышать тружеников полей, делать их любимыми героями широких масс?

Мне трудно ответить на этот вопрос. Быть может, все мы, кинематографисты, от руководителей кинематографа до осветителей, попробуем ответить на него общими силами? И ответить не просто словами, а — делами. Фильмами, героями...

Позволю себе, для примера просто, вернуться к своему любимейшему персонажу — Климу Ярко. В свое время он завоевал симпатии миллионов людей, даже — мне это говорили вполне ответственно — послужил примером для многих молодых людей, которые связали свои судьбы с нашей деревней. Прошу понять меня правильно: я говорю сейчас не о своей роли в этом деле, а только об общественной роли кинематографического образа.

Почему бы не взяться кому-то из сценаристов и режиссеров, да и продолжить биографию Клима? Ведь он — весьма типическая фигура эпохи, и если провести его сквозь все бури и свершения истекших десятилетий — через войну и возрождение страны, через освоение целины и переустройство советского села, то, мне кажется, в его судьбе, как в капле воды, можно отобразить судьбы советского крестьянства, нашей деревни, да и всей страны — к нынешним рубежам, к ждущим нашего труда и ума высоким историческим целям!..

Впрочем, я, конечно, не настаиваю во что бы то ни стало на этой идее. Просто она очень давно меня одолевает. Ясно мне одно: пора, давно пора поднимать целину сельской темы в нашем кино!

Мы, кинематографисты, обязаны внести свой кинематографический вклад в планирование человеческого, общенародного счастья, которое осуществляет наша родная партия в области сельского хозяйства! Это наш художнический, гражданский долг.

Вот в чем, думается мне, главная мысль, которую извлекаешь, прочитав «Целину» Леонида Ильича Брежнева.

Аким Ашимов,
первый секретарь правления
Союза кинематографистов Казахской ССР

Урок жизни

Третья книга воспоминаний Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева «Целина» — значительное событие в духовной жизни страны, ставшее для каждого из нас источником взволнованных, глубоких размышлений. Книга покоряет и захватывает особой душевной и сердечной щедростью, мудростью и гордостью, с которыми воссоздана в ней одна из замечательных страниц истории советского народа.

Как часто непредсказуемое, непредугаданное оказывается закономерным и естественным. Так что, оглядываясь назад, мы ясно осознаем: иначе и быть не могло. Казалось бы, кто мог предвидеть, ну, скажем, за пять лет, даже — за три года до 1954-го, что страна наша, не столь давно победившая в кровопролитном, потребовавшем напряжения всех сил сражении с фашизмом, вступит в грандиозную эпопею освоения целинных и залежных земель? Но оказывается, что задолго до того, еще в 1930 году, сельскохозяйственный отдел ЦК партии, основываясь на идеях замечательного ученого Н. М. Тулайкова, подготовил доклад, где впрямую ставил задачу: «...С пшеницей мы пойдем туда, где не могут расти более ценные культуры и где трактор может быть использован 24 часа в сутки».

Этот факт снова подтверждает прозорливость партии коммунистов — коллективного разума нашей эпохи, научность основы любого аспекта большевистского политического курса.

И пусть идея эта еще не могла быть осуществлена тогда, пусть она, подобно зерну, нуждалась в обретении реальной и плодородной почвы, свое дело идея сделала. Леонид Ильич Брежнев, автор книги, распахнувшей перед нами впечатляющую панораму народного подвига, его истоков и мощного течения, замечает по этому поводу с точным историзмом: «...началась война. Но идея широкого освоения целинных и залежных земель не погибла. Словно сама целина, она жила лишь ожиданием своего часа».

...Друзья журналисты предупредили меня, что в завтрашнем и послезавтрашнем номерах республиканских газет будет напечатана «Целина». Не передать, с каким нетерпением ждал я этого утра. А потом — следующего, когда воспоминания Л. И. Брежнева появились и в переводе на казахский язык.

Я воспринял «Целину» как органическое продолжение «Малой земли» и «Возрождения». Все эти три повествования объединены крупностью личности рассказчика и крупностью самих событий. С тонким чувством художественного такта Леонид Ильич Брежнев, чья судьба, как нетрудно понять, изобилует замечательными фактами, — отбирает лишь то, что не могло, не должно было остаться неописанным. И собственную роль в событиях, о которых ведет речь, оценивает с истинно ленинской скромностью.

Драматургия этих книг — это драматургия самой жизни с ее крутыми поворотами, взрывами и всплесками. Автор пишет подлинную историю того, что было судьбой всей страны и судьбой каждого человека в отдельности. При всем своем даре охватить взглядом огромное явление, вычленить его суть и передать в нескольких скупых строках, Л. И. Брежнев знает цену и детали, умеет вылепить живую, невымышленную подробность — то, что делает восприятие его книг для читателя — радостным узнаванием. Драматичное и яркое описание ночной переправы, чреватой гибелью сотен людей, многократно усиливается эпизодом, где автора выбранил моряк, который спас ему жизнь, вытащив из ледяной морской воды. Напряженность борьбы за возрождение гигантского завода подчеркивается второстепенным, казалось бы, но столь характерным фактом: партийный руководитель области, ни днем, ни ночью не покидая передней линии этой борьбы, спал в заводской каморке на узкой солдатской койке. В своей новой

книге Л. И. Брежнев как бы мельком замечает, что во время войны восемь месяцев не получал ни строчки от своих близких — в военной повести у автора не нашлось места для такого сообщения...

●

К острому интересу, с каким я читал «Целину», добавилось и чувство гордости: на сей раз Генеральный секретарь ЦК КПСС пишет о моем крае, о его делах и тружениках! О событии, в корне изменившем ход развития республики, открывшем перед нами новые, прежде не мыслимые перспективы.

Как не радоваться той высокой оценке роли моих земляков в освоении целинных земель, которую дает Леонид Ильич Брежнев в своей книге!

«Не могу не отметить, — пишет он, — что казахи в целом, в подавляющем своем большинстве, с огромным энтузиазмом и одобрением встретили решение партии о распашке ковыльных степей. Подъем целины для казахов явился задачей нелегкой, ведь долгие столетия казахский народ был связан со скотоводством, а тут многим и многим предстояло сломать весь прежний уклад жизни в степях, стать хлеборобами, механизаторами, специалистами зернового хозяйства. Но у местных жителей хватило мудрости и мужества принять самое активное, героическое участие в подъеме целины. Казахский народ оказался на высоте истории и, понимая потребности всей страны, проявил свои революционные, интернационалистские черты».

...Я хорошо помню то время, время освоения целины. Будучи еще студентом, я дважды на целое лето выезжал на целинные земли. Работал в Кустанайской и Павлодарской областях. В Краснокутском районе Павлодарской области я провел несколько месяцев в казахском хозяйстве и видел, с каким радушием, с какой сердечностью принимали и молодые и пожилые казахи добровольцев-новоселов из центральной России. И в полях, и в домах, и в целинных палатках мы работали и жили как братья.

Тут же вспоминаются и другие, столь же волнующие проявления интернационального братства, свидетелем которых была земля Советского Казахстана. В годы войны не было, наверное, казахской семьи, которая не приютила бы у себя людей, эвакуированных из занятых врагом районов страны. Особенно много было в нашей республике ленинградских детей, вывезенных по знаменитой «дороге жизни» из блокадного города. Некоторые из них, осиротевшие в войну, стали моим землякам сыновьями и дочерьми, укоренились здесь, овладели казахским языком и потом уже участвовали в целинной эпопее. Но и те, кто вернулся после войны домой, сохранили, думаю, добрые чувства к казахам. Как сохранил их Леонид Ильич к жившим в доме номер 95 по улице Карла Маркса в Алма-Ате Турсуну Тарабаевичу и Рукье Яруловне Байбусыновым, разделившим свой кров с семьей воевавшего тогда начальника политотдела прославленной 18-й армии.

Турсун Тарабаевич жив и по сей день и с необычайной теплотой вспоминает семью Брежневых. Он бережно сохранил письма, приходившие в его дом с фронта от Леонида Ильича. Наши газеты опубликовали в свое время эти замечательные человеческие документы, они произвели на всех нас очень сильное впечатление. С какой великолепной уверенностью пишет их автор о том, что враг, несмотря ни на что, ни на какие его временные успехи, будет разбит на голову! С какой искренностью благодарит он Байбусыновых за приют и ласку!

Душевным благородством и добротой пронизаны строки, где Леонид Ильич в «Целине» рассказывает, как в свой первый приезд в Алма-Ату пришел он к дому, где жила в трудные военные годы его семья, постоял перед ним, намереваясь войти, сказать «спасибо» Байбусыновым и поклониться стенам, где вместо четырех человек жило семеро, но — не решился зайти один, без своей жены, хорошо знакомой хозяевам.

«Целина» — это прежде всего люди. С искренним теплом и уважением вспоминает Леонид Ильич множество людей, встретившихся ему на жизненных дорогах, называет каждого по имени и отчеству, а если чья-то фамилия

за давностью лет изгладилась из его памяти, то он со смущением извиняется перед читателями. Этот истинный интерес к людям — есть превосходное свойство натуры автора и — одна из главных черт подлинно партийного руководителя ленинского стиля. Вот что сказано по этому поводу в «Целине»:

«Некоторые товарищи и тогда считали, что вряд ли следует мне самому вникать в массу мелочей вплоть до того, что заглядывать в котлы целинных бригад. Не снижает ли это ответственности низовых руководителей? Скажу на это, что никакие бумаги, никакие телефонные звонки не заменят встреч с людьми и знания жизни...»

Надо помнить добро, не забывать друзей, сохранять в памяти и хорошее и трудное — эти мысли не декларируются автором книги, ими пронизана буквально каждая строка воспоминаний Л. И. Брежнева. Трогательно, кстати сказать, и то великодушие, с каким он опускает в книге имена нерадивых, неумных, непорядочных людей, с которыми, конечно же, ему также приходилось сталкиваться. Не скрывая своей неприязни к авантюристам, приехавшим на целину в одних пиджаках и рассчитывающим на помощь государства, или к руководителю хозяйства, отвечавшему на справедливые упреки: «Зроблю...», но ничего не делавшему, Леонид Ильич отмечает, что таких типов было мало, считанные единицы в массе истинных энтузиастов, героев тех дней.

Имена многих замечательных людей, которые называет Леонид Ильич, были и раньше широко известны и уважаемы в республике и по всей стране. Но прочитать про себя в книге Леонида Ильича Брежнева было, уверен, радостным событием души и для Михаила Довжика, и Жансултана Демеева, и Владимира Дитюка, и Амангельды Исакова — для всех названных в книге прославленных первоцелинников. Особо выделяет Л. И. Брежнев двух людей схожих судеб. Иван Иванович Иванов и Леонид Михайлович Қартаузов — оба ленинградцы, коммунисты, фронтовики, оба потеряли на войне ноги и после долгого лечения приехали в Қазахстан, сроднились с этой землей, стали отличными механизаторами, выказали самоотверженность и мастерство хлебороба. Оба удостоены высокого звания Героя Социалистического Труда. «Совпадение это, я бы сказал, символично. Не зря у нас слово «целинник» стало синонимом мужества», — заключает рассказ о них Леонид Ильич.

Қак о своем друге пишет Л. И. Брежнев о нынешнем партийном руководителе республики, члене Политбюро ЦК КПСС, а в ту пору президенте Академии наук Қазахской ССР Динмухамеде Ахмедовиче Кунаеве, высоко оценивает его человеческие и деловые качества, его смелый, государственный, глубокий подход к проблемам родной республики, к подъему целинных земель. А проблем в те годы возникало множество, как и во всяком новом и сложном деле большого размаха. Вокруг целины сталкивались различные точки зрения, и автор «Целины» откровенно пишет об этом.

Следя за движением мысли Леонида Ильича Брежнева — а это, быть может, самое интересное в воспоминаниях! — мы убеждаемся в закономерности, неотвратимости победы глубоко партийной, принципиальной позиции автора, который стоит на стороне людей, любящих землю, старающихся эксплуатировать ее рачительно, по-хозяйски, выступает против сторонников земледелия хищнического, кавалерийского наскока. Логика истории и воля народа привели к тому, что у руля нашего государства стоит человек, мыслящий категориями будущего, заботящийся о новых поколениях.

●

Говорить сейчас о полезности решения партии, принятого и выполненного четверть века назад, усердно доказывать дальновидность курса на подъем целины, наверное, не стоит. Но ведь еще в 1971 году в «Литературной газете» один писатель высказывался в том смысле, что жаль, дескать, распаханных земель, утративших свою первозданность. Проблема охраны окружающей среды стоит сейчас действительно весьма остро, ее нужно решать срочно и основательно. Но, любя землю, нужно любить и людей, которым нужен хлеб, находить решения, гармонически сочетающие интересы экономического роста и заботы об экологическом балансе.

Л. И. Брежнев подробно и по годам показывает, сколько зерна дала эта самая взрезанная плугом земля. Выражение «казахстанский миллиард» за последние годы вошло в обиход, мы привыкли к тому, что это количество пудов хлеба, казавшееся когда-то недостижимой мечтой, теперь — норма для нашей республики.

Но дело не только в урожае. Целинная эпопея преобразила весь Қазахстан. Теперь республику населяют не 6,5 миллиона, как четверть века назад, а 15 миллионов человек. Невиданно развилась и наша промышленность: Павлодарский тракторный завод, Целиноградский гигант «Қазсельмаш», суперфосфатные предприятия Джамбула и Чимкента, тысячи и тысячи километров стальных путей и автомобильных дорог, десятки новых городов, солидная строительная индустрия — все это и многое другое принесено к нам освоением целинных земель. Грандиозная эта акция оказалась чрезвычайно эффективной экономически. При всей значительности понесенных расходов страна наша, как пишет Леонид Ильич, получила более 6 миллиардов рублей чистой прибыли. Не считая того, что основные и оборотные фонды колхозов и совхозов целины достигли 15 миллиардов рублей.

Несомненно, подъем целины способствовал и значительному развитию культуры в Қазахстане. И не случайно Л. И. Брежнев посвящает этой теме целую главу своих воспоминаний, начатую и законченную рассказом о съезде писателей Қазахстана. Многим, очень многим обязана автору этой книги моя республика. Достаточно вспомнить, как восстановлены были ошельмованные демагогами добрые имена классика казахской литературы Мухтара Ауэзова и выдающегося ученого, академика Қаныша Сатпаева.

Быть может, самые гневные строки «Целины» направлены против поборников национальной обособленности культуры казахов, как и культуры всех других советских народов. Леонид Ильич Брежнев убедительно развенчивает националистические идеи.

Жизнь показала, что любая национальная культура развивается тем ярче и самобытнее, чем активнее вбирает в себя все лучшее, творчески воспринятое из других национальных культур, сохраняя, разумеется, собственные животворные традиции. Леонид Ильич Брежнев справедливо пишет, что целина превратила Қазахстан в «планету ста языков», но от этого наше искусство и литература только выиграли. Именно в те годы, годы освоения целины, был создан Қазахский государственный ансамбль песни и танца, возобновлен выпуск газеты «Қазах адебиети», с блеском прошла декада казахской литературы и искусства в Москве.

Обогащающее взаимопроникновение культур чрезвычайно наглядно также и в движении нашего кинематографа. Забегая вперед, скажу, что самые большие надежды в отражении и художественном осмыслении целинного подвига на экране мы связываем с близкой сейчас к завершению четырехсерийной киноэпопеей «Вкус хлеба», которая создается совместно киностудиями «Мосфильм» и «Қазахфильм». Многоплановое это киноповествование, как нам кажется, будет сочетать и масштабность охвата грандиозных событий, и пристальность внимания к судьбам, заботам, радостям и тревогам конкретных героев: от секретаря ЦК партии республики до рядового механизатора.

●

«Целина», эта документальная повесть, может служить примером простоты, глубины, искренности. Она сохраняет свой собственный и, я думаю, неповторимый стиль повествования. С нами по душам беседует мудрый, много повидавший на своем веку и много сделавший для всех нас человек.

В одних эпизодах на первом плане — публицистика, всегда весьма убедительная и страстная. В других — автор мыслит образно, поднимаясь в своих обобщениях и наблюдениях до уровня поэтической прозы. Можно позавидовать и чувству юмора, и тому такту художника, с каким автор ощущает, где без доброй шутки не обойтись, а где улыбка, пожалуй, и неуместна. Чего сто́ит, например, история про губернатора, который ремнем с тяжелой пряжкой добивался озеленения деревни и добился-таки...

Мне хочется процитировать из «Целины» описание засухи в степи, поразившее меня, казаха, видевшего это бедствие много раз, точностью и образностью:

«С утра раскаленное солнце начинало свою опустошительную работу, медленно плыло в белесом, выцветшем небе, излучая нестерпимый зной, а к вечеру, малиново-красное, тонуло в мутной дымке за горизонтом. И снова, почти не дав роздыха, вставало на следующий день, продолжая жечь все живое. И так неделя за неделей, месяц за месяцем...»

Отличная проза высокой кондиции, она явственно передает нам тревогу автора за урожай, за результаты огромного труда сотен тысяч людей.

И тут уместно нам, кинематографистам, задать себе вопрос: а мы — не слишком ли мы упрощаем и обедняем тот материал, который ложится в основу фильмов о целине? Вообще — о селе? Особенно это относится к художественному, игровому кино. В количественном отношении здесь все вроде бы обстоит неплохо — на студии «Қазахфильм» создано несколько фильмов, посвященных целине, но, как справедливо отмечал в своем выступлении на недавнем партийном активе республики Д. А. Қунаев, замысел фильмов вызывал одобрение, а уровень художественного воплощения порождал огорчение.

Қинодокументалисты республики достаточно оперативно отзывались на события тех лет. Қамеры хроникеров и по сей день нацелены на героев сельского хозяйства Қазахстана. Результаты этого труда выглядели порою на экране масштабно и впечатляюще. Можно признать в целом удачными такие ленты, как «Здравствуй, земля целинная!», «Красная Пресня в степи журавлиной», «Товарищ секретарь», «Қамшат» и некоторые другие. Но гораздо больше картин, не выдерживающих мало-мальски серьезной критики, да и к названным выше фильмам можно предъявить немало претензий. Сплошь и рядом в наших документальных кинолентах эффект достигался грандиозностью самих запечатленных событий и судеб, а не мастерством авторов. Традиционная информативность, подчас трескучие сопроводительные тексты, трафарет в подаче даже выигрышных по-журналистски фактов делали ленты попросту скучными.

«Люди растили хлеб — земля растила людей. Целина, образно говоря, дала богатейший урожай тружеников, патриотов, мастеров своего дела. Но прибывшие со всех концов страны со своими особенностями, характерами, опытом, пристрастиями — сами собой они в коллективы не складывались...» — пишет Леонид Ильич. И в этих словах с редкой ясностью и глубиной сформулирована суть проблемы, стоящей перед художником, который обращается к этой теме, теме целины. Вот почему я назвал бы «Целину» Л. И. Брежнева необходимой, настольной книгой для нас, кинематографистов.

Неординарность человеческих характеров, испытанных колоссальным напряжением труда на целине, нетривиальность социальных процессов, происходивших и еще отнюдь не завершенных в бывших ковыльных степях, — вот что должно, мне думается, в первую очередь интересовать сценаристов и режиссеров. А мы нередко увлекаемся частностями, упуская главное.

Вспомним еще один эпизод «Целины», где автор рассказывает о событиях в Атбасаре. Случай сложный. Секретарю ЦК партии республики пришлось столкнуться с явным непорядком, грозящим большими потерями уже убранного хлеба. Некуда было принимать зерно. Собрав на летучее совещание местных руководителей, Л. И. Брежнев предложил срочно превратить во временный склад зерна пустырь возле железнодорожной станции. Но нашелся человек, начальник районного заготпункта, бывший моряк, Иван Григорьевич Повлияненко, который спорил и возражал, говорил хмуро и вытягиваться во фрунт явно не спешил. Он вел себя как человек дела, понимающий всю меру своей ответственности. И вот что пишет о нем Леонид Ильич: «Разговор окончился взаимными обязательствами. Иван Григорьевич так же хмуро, без громких слов и восклицаний сказал, что сделает все возможное, что от него зависит. Ему можно было верить. Потому что, скажу честно, упря-

мая неуступчивость этого человека заставила меня, да и всех нас, понять важность предпринимаемого шага, еще раз основательно взвесить его и обдумать. И я, в свою очередь, пообещал глаз не спускать с этой станции».

Эта история видится мне готовым эпизодом очень серьезного и профессионального киносценария. В ней есть драматургия, есть ярко очерченные, правдивые и притом крутые, небанальные характеры, тут будет что играть актерам, что снимать оператору, над чем думать режиссеру. Однако представьте себе, что такой эпизод был бы написан в киносценарии — немедленно нашлись бы любители ярлыков: «не типично», «не художественно», «подрывает авторитет» и даже «кладет тень»...

И мне хотелось бы вспомнить в связи с этим один эпизод из прекрасного грузинского фильма Р. Чхеидзе «Отец солдата». Герой картины, старый грузинский крестьянин Георгий Махарашвили, солдат и отец солдата, увидев в поверженной Германии, как танкист, неловко разворачивая свою машину, давит гусеницами виноградные лозы, приходит в ярость. Он наотмашь бьет виновника, сержанта, значит, старшего по званию. Это никак не укладывается в представление о воинской дисциплине, более того, грозит старику тяжелой карой. Но сердце старого крестьянина не выдержало издевательства над лозой, такой же, какие он своими руками холил и лелеял всю жизнь. «Она же живая, — кричит он парню, который по возрасту годится ему в сыновья, — ей больно!» Так с нашего многонационального экрана и зрителям, и нам, кинематографистам, был преподан существеннейший нравственный урок. Точно так же хмурый Повлияненко, сумевший убедить в чистоте своих помыслов и твердости убеждений собеседника, уверен, убедил бы в своей правде и подавляющее большинство кинозрителей.

Книга Леонида Ильича Брежнева «Целина» стала огромным, открытым для всех уроком жизни. Но непосредственно к деятелям литературы и искусства адресованы следующие ее слова:

«Занимала меня еще одна мысль: как привлечь к теме целины внимание художественной интеллигенции? Посмотрите, говорил я на встрече с писателями в ЦК, какие события творятся на наших глазах. Перемещаются огромные массы людей, складываются многонациональные коллективы, рождаются новые семьи, мужают характеры, проходят закалку герои нашего времени. Хлеб в Казахстане всегда был лакомством, драгоценностью. Даже муллы в старину говорили: «Коран — священная книга, но можно наступить на Коран, если надо дотянуться до крошки хлеба». И вот теперь этот край становится хлебным. Меняется весь уклад жизни, зарождается новая психология у людей. Разве величие и драматизм происходящего не взволнуют истинного художника? Нас никто не поймет сейчас, не поймут и в будущем, если эта эпопея не будет ярко запечатлена для истории».

Надо со всей прямотой признать, что и по сей день этот мудрый призыв остался пока без достойного ответа. И понять это важно не только в связи с самой темой целины, к которой, несомненно, еще не раз обратятся художники.

Сейчас, как я уже говорил, снимается лента «Вкус хлеба», на которую мы возлагаем большие надежды. Я знаю, что на студии «Казахфильм» замышляется полнометражная документально-публицистическая картина о подвиге в степях Казахстана... Но я говорю сейчас о другом — о более общих выводах, которые нам необходимо сделать, руководствуясь книгой Леонида Ильича.

Бурное развитие социального, научного, технического прогресса в нашей стране порождает новые грандиозные задачи, соизмеримые, пожалуй, по масштабу с подъемом целины. Строительство Байкало-Амурской магистрали и покорение космических далей, подъем сельского хозяйства Нечерноземья и освоение нефтяных и газовых залежей Тюменской области — все это становится глобальным испытанием для героя наших дней. А значит — и ответственной темой для истинного художника, человека, который своим искусством хочет и должен запечатлеть размах наших свершений, участвуя в общенародном деле.

А. Гельман — А. Медведев — В. Черных

«Производственный» фильм: итоги и перспективы

А. Медведев. В исторической речи Л. И. Брежнева на ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС, в контексте его размышлений о путях выполнения общегосударственных, общенародных задач, выдвинутых десятой пятилеткой, услышали мы обращение и к работникам идеологического фронта: «Ощущается недостаток принципиальных, крупных выступлений, затрагивающих назревшие проблемы хозяйственной и социальной жизни».

Спроецируем эти слова на практику кинематографа, и мы обретем превосходный компас для предстоящего нам сегодня разговора о состоянии и перспективах отображения на экране емкой и многослойной темы, так называемой «производственной темы», вызывающей в наши дни повышенный общественный интерес. Прямое тому подтверждение и те статьи[1], что уже были опубликованы журналом.

Предоставив первое слово в заочном собеседовании о проблемах и перспективах «производственной темы» на нашем экране «людям со стороны», высококомпетентным специалистам в области экономики, производства и социологии, и журналисту, редакция сознавала о с о б ы й характер проблем, связанных с таким специфическим художественным явлением современного кинематографа, как «производственный фильм», проблем, которые не могут быть замкнуты только на кинематографической среде. Спор, ограниченный специалистами-кинематографистами, думалось нам, не смог бы во всей полноте и сложности высветить все множество граней такого важного для нас процесса, как процесс отражения и исследования проблем НТР в современном кино.

[1] См. статьи Г. Кулагина, С. Шаталина, А. Радова, И. Розенфельда в «ИК», 1978, № 11, 12; 1979 № 1, 2.

Достижения мастеров литературы и искусства в художественном освоении темы «Человек на производстве» — общеизвестны. Им специально уделил внимание в Отчетном докладе XXV съезду КПСС товарищ Л. И. Брежнев. Давайте вспомним еще раз, как были определены в этом выдающемся партийном документе нашей эпохи задачи и перспективы подлинно художественного освоения жизни современного производства, причины широкого признания нашими зрителями таких произведений, как «Премия», «Старые стены», «Самый жаркий месяц»... Вот что говорил по этому поводу Леонид Ильич Брежнев, анализируя основные итоги жизни страны между XXIV и XXV партийными съездами: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

И далее: «Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли «производственной те-



А. Гельман

мой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Практика искусства социалистического реализма постоянно подтверждает плодотворность тех решений вопросов художественного творчества, которые выдвигает партия, стимулирующее значение идей, сформулированных в партийных документах по вопросам искусства и, в частности, в обращениях Л. И. Брежнева к кинематографистам. Вот почему сегодня так важно рассмотреть новейший опыт нашего кино в разработке «производственной темы».

Соглашаясь или споря с отдельными положениями статей Г. Кулагина, С. Шаталина, А. Радова и И. Розенфельда, в целом воспринимаешь их с интересом и вниманием. Думается, в частности, что статьи эти весьма рельефно воссоздают фон самой жизни, фон, помогающий выявить истинную значимость и ценность того нового, что внесли в развитие «производственной темы» в кино, в общественное самосознание фильмы «Обратная связь», «Собственное мнение», «Приди в долину винограда». Думаю, нам сегодня необходимо поддержать тон, заданный в статьях полемического «квартета», поразмышлять о многоплановости и интенсивности взаимосвязей между современной практикой искусства и главными процессами действительности. Взаимосвязей, существо которых было теоретически осмыслено партией еще в документах XXIV съезда КПСС на основе обобщения гигантского опыта, накопленного обществом развитого социализма: «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства, — говорил в Отчетном докладе ЦК съезду товарищ Л. И. Брежнев, — возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

Развитие и дальнейшую конкретизацию этот теоретический вывод получил в одном из основных положений речи Л. И. Брежнева на ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС: «Итоги пятилетки, решение задач, которые обсуждаются на настоящем Пленуме, в огромной степени будут зависеть от дальнейшего повышения боеспособности всех звеньев партии, инициативы и ответственности каждого коммуниста. Еще полнее мобилизовать творческие силы народа, изыскать и привести в действие новые резервы экономического роста — это сегодня основа основ деятельности всех партийных организаций, всех членов партии».

Поверяя наши художественные искания и их осмысление в кинокритике, в частности, на страницах нашего журнала, развитием самой жизни, новыми задачами и проблемами, ею выдвигаемыми, мы должны обязательно заботиться о воспитании и у кинематографистов и у зрителей активной общественной позиции, должны стремиться помочь созданию в киноискусстве такого нравственного климата, который всемерно способствовал бы усилению инициативы и ответственности каждого режиссера, сценариста, актера за порученное нам дело, помочь мобилизации всех творческих сил вокруг главных наших задач. Именно с этой целью мы и обратились в последних номерах к вопросу: каковы идейно-художественные признаки «производственного фильма» именно в наши дни, каковы перспективы его развития в будущем?

Редакция журнала «Искусство кино» не впервые обращается к этим проблемам. Постоянные поиски актуальных, по возможности более глубоких решений этих проблем составляли и составляют, без преувеличения, важнейшую часть нашей работы на протяжении последнего десятилетия. За этим «круглым столом», вероятно, нелишне будет напомнить и о представительной дискуссии «НТР и кинематограф», проведенной журналом в 1972—1973 годах, то есть в годы, когда «производственная тема» в кино только еще определялась в своих нынешних параметрах, только еще выходила на рубежи, ознаменованные в дальнейшем появлением таких картин, как «Премия» (автор сценария тогда был еще только автором сценариев филь-

мов «Ночная смена», «Ксения — любимая жена Федора», отражавших первое приближение кино к проблематике современного производства), когда фильм В. Черныха и режиссера А. Сахарова «Человек на своем месте» еще находился на подступах к экрану и далеко впереди была встреча зрителей с героями «Самого жаркого месяца» Г. Бокарева и Ю. Карасика.

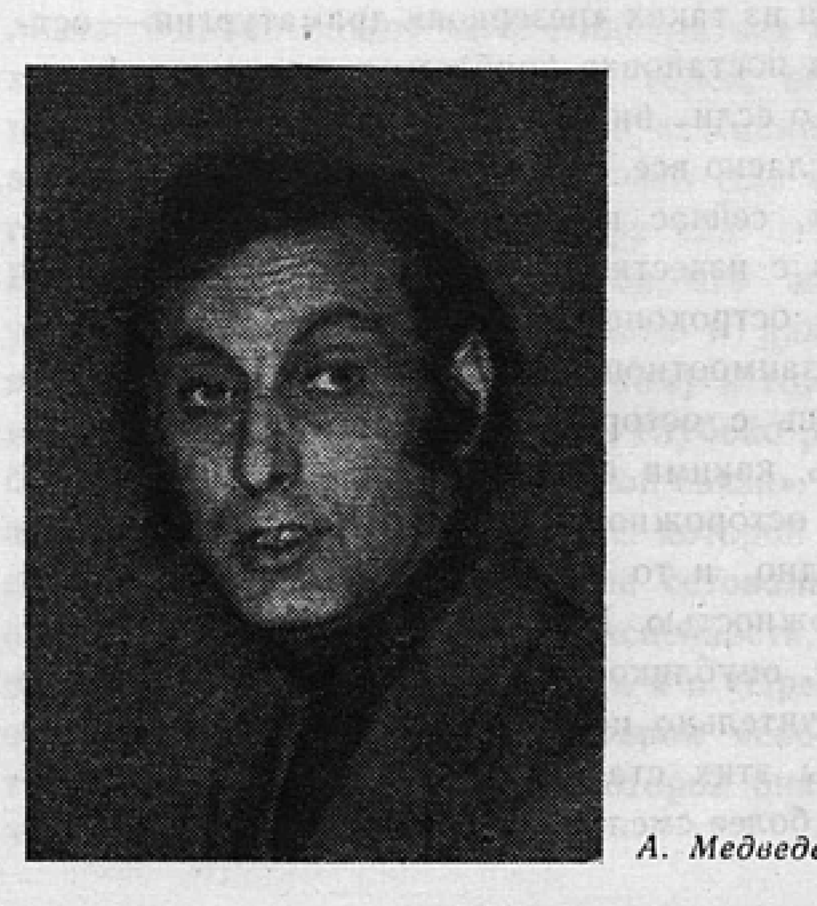
В ту пору, казалось бы, у редакции кинематографического журнала еще не было достаточно материала, оснований для постановки проблемы «НТР и кино», для приглашения к обсуждению ее широкого круга ученых, ответственных партийных и комсомольских работников, руководителей известных предприятий, передовых рабочих. Но, вспоминаю, как разгорелся, забурлил многочасовой разговор, заинтересованный, нелицеприятный, и не осталось места для сомнений в актуальности самой дискуссии, в ее результативности. Первые попытки кинематографа воссоздать идеи и дух научно-технической революции на экране, показать ее влияние на судьбы наших современников привели участников дискуссии к ряду важных и в дальнейшем подтвержденных практикой тезисов. Вот два извлечения из стенограммы, опубликованной журналом, в которых заключена, по-моему, соль вопросов, важных для нас и сегодня: «...художественный фильм не может существовать без настоящего, современного, серьезного конфликта. А в основе ряда неудавшихся картин на рабочую тему лежит либо банальный конфликт типа «рабочий-новатор — директор-консерватор», либо сугубо бытовой, где рабочая среда лишь необязательный фон»...

И вторая: «НТР неизбежно требует — и в качестве своего следствия, и в качестве своей посылки — коренной трансформации всех видов общественной деятельности, включая и то, что называется внутренним миром человека, системой его ценностных ориентаций».

Было бы заманчиво в этой связи вспомнить прогнозы и надежды участников того давнего «круглого стола», сбывшиеся в ближайшие же годы. Как будто, например, вы, Александр Исаакович, подслушали высказанную тогда мечту о герое, масштабом личности своей напоминающем строителя Н. Злобина. И написали своего Потапова. Но дело, конечно, не в чьих-то «подсказках»: просто то, о чем говорилось в стенах редакции, уже носилось в воздухе и в дальнейшем стало общенародной заботой. Заботой, предопределившей и перестройку мышления многих кинематографистов и их новые поиски на этом тематическом плацдарме.

Да, под руководством партии киноискусство наше за последние годы проделало немалый путь открытий и достижений, овладело новыми высотами. Сегодня облик героя эпохи НТР — рабочего, командира производства, ученого, воссозданный на экране, уже не сведешь к одному типу, пусть яркому и привлекательному. Расширился заметно и плацдарм «вторжения» киноискусства в сферы актуальных проблем времени. И все же, в этом нет сомнения, мы начинаем наш разговор без тени благодушия, без размагничивающего чувства самоуспокоенности. С позиций, нами уже завоеванных, мы отчетливее видим задачи нерешенные, видим негладкие дороги к неведомым пока нашему искусству горизонтам. Более того, мы не можем не заметить и опасной пробуксовки в разработке проблематики «производственного фильма» конца 70-х годов.

Сегодня, как и несколько лет назад, мы стоим перед настоятельно острой проблемой, существо которой обогащено и осложнено днем текущим: проблемой мобилизации новых ресурсов, требовательного пересмотра опыта, вчера еще удов-



А. Медведев

летворявшего нас, четкого и трезвого определения наших слабостей, вчера еще не столь заметных, — во имя достойного ответа на вопросы, адресованные советскому искусству обществом развитого социализма.

А. Гельман. Прежде всего важно понять, что содействовало появлению фильмов и пьес на «производственную тему». Иными словами, что есть в реальной жизни такого, что вызывает эти вещи к жизни в искусстве. Мне думается, главное здесь — известная неудовлетворенность существующим уровнем нравственности в мире труда, в мире управления. Безнравственное отношение к делу зачастую приводит к разного рода провалам на производстве, к непростительным потерям. Одним словом, если бы нравственность деловых отношений во всех сферах труда была выше, мы могли бы жить лучше, богаче, чем живем. Отсюда и тот активный интерес зрителей к производственному направлению в нашем искусстве. Ибо тут затрагиваются сущностные моменты бытия. С другой стороны, кинематограф и театр, на мой взгляд, способны не только фиксировать значение нравственного фактора в наших делах, но и содействовать более эффективному использованию этого, так сказать, «резерва» нашей экономики. Частично это уже нами делается, но, я думаю, существуют еще немалые возможности более активного вмешательства искусства в процессы деловой жизни.

Один из таких «резервов» драматургии — острота в постановке проблем, в показе конфликтов. Но если вначале приветствовалось почти единогласно все, связанное с «производственной темой», сейчас все чаще приходится сталкиваться с известной осторожностью по отношению к остроконфликтному изображению деловых взаимоотношений. Причем, когда разговариваешь с осторожными людьми и хочешь понять, какими серьезными доводами диктуется их осторожность, каждый раз обнаруживаешь одно и то же: осторожность диктуется осторожностью. Больше ничем. В этом смысле статьи, опубликованные «ИК», представляются исключительно ценными для нас, драматургов: авторы этих статей настаивают на необходимости более смелой разработки «производственной темы». Они даже упрекают нас в недостаточной смелости, в недостаточно остром изображении противоречий и конфликтов деловой жизни. Этот упрек я лично принимаю. Дело, конечно, не в остроте ради остроты, ради пощекочивания нервов — острота в произведении публицистическом есть компонент художественности, средство активного воздействия на зрителя. Поэтому важно, чтобы «производственная тема» наращивала уровень остроты, а не снижала его под видом повышения художественности...

А. Медведев. А что вы имеете в виду под повышением художественности? Создается впечатление, что в данном случае вы употребляете этот термин негативно.

А. Гельман. Часто, когда говорят о художественности, имеют в виду исключительно индивидуальность характеров. Я же считаю, что «производственная тема» выигрывает там, где касается типических явлений и взаимоотношений людей. У нас к словам «индивидуум», «индивидуальность», «личность» особо бережное отношение; в контексте историческом, в контексте тех времен, когда было популярно прилагать к человеку иное слово — «винтик», эта бережность понятна и вполне оправдана. Мы все заинтересованы в сохранении понятия «индивидуальность» во всей его полноценности. Я сам всей душой против любых посягательств на важность и значение этой категории. Но для меня как для драматурга сейчас важнее этой категории сами люди, сами индивидуумы, их жизнь и те реальные типические условия бытия, которые могут содействовать или мешать проявлению индивидуальности. Парадокс в том, что невнимание к типическому — в жизни фактически есть невнимание к индивидуальности, к реальным индивидуальностям, а не к абстрактному понятию «индивидуальность». Не то плохо или хорошо, что жизнь типизирует людей, это неизбежно, — важно понять, какие именно типы формирует сегодня общество, соотношение различных типов в обществе, преобладание тех или иных типов. Важно средствами искусства бороться за преобладание типа людей, умеющих ценить и уважать индивидуальное своеобразие человека, его личность —

и в себе и в других. А то, что каждый из нас относится к тому или иному типу, — это объективный и неустранимый факт. И даже те искусствоведы, которые особо рьяно ратуют за одно лишь неповторимое своеобразие героев искусства, в конечном счете сами тоже образуют вполне определенный тип искусствоведов.

При внимательном отношении к типическому можно заметить любопытные явления. К примеру, я вижу, что сегодня одновременно наблюдается рост числа людей активной жизненной позиции, настроенных гражданственно, ответственно, и вместе с тем наблюдается прирост людей потребительско-эгоистической жизненной позиции. В этом одновременном умножении двух по существу противостоящих типов выражается непростая диалектика современности. Происходит определенная поляризация жизненных позиций. В любом случае это процесс серьезный, требующий художнического наблюдения и вмешательства. И, кстати сказать, на производстве, вообще в сфере деловых взаимоотношений, этот процесс особенно явствен. Именно на производстве наблюдается особо опасная форма потребительской жизненной позиции — я имею в виду местничество, ведомственность или, как я это называю, дух «группового эгоизма». Жаль, что авторы обсуждаемых сегодня статей не коснулись этого явления. Я думаю, что как раз конфликт между групповым эгоизмом и гражданственностью жизненной позиции является основным конфликтом «производственных» фильмов и спектаклей. Замечу, что психология группового эгоизма — явление не только сегодняшнего дня, и не только производственной жизни. Искусство же еще часто «стреляет» по эгоцентрической одиночке. А что одиночка? Зато группа людей, объединенных экономическими или иными, чисто групповыми, интересами, — это очень опасная сила. Конечно, эта сила по-разному себя проявляет в разных социальных условиях, в масштабах одного общества иначе, чем в масштабах международных отношений, но это всегда и всюду сила, направленная против общих интересов людей. Искусство же ратует за интересы всех, а не избранных, и это, на мой взгляд, одно из главных свойств искусства — одновременно и злободневное и вечное. И то, что драматурги-«производственники» — пусть и в ограниченных пока пределах — затронули эту проблему, по-моему, делает им честь.

А. Медведев. Александр Исаакович, мне хотелось бы именно в этой точке ваших размышлений вступить с вопросом, равно, впрочем, адресованным и Валентину Константиновичу... Вы сейчас очень точно отметили одну из важных особенностей современного «производственного фильма», объясняющую во многом его художественное своеобразие: повышенную нравственную концентрированность общественного конфликта, необходимость, так сказать, направленного зрения у художника, исследующего этот конфликт.

Но обратимся к традициям нашего искусства, которое, развиваясь в недрах социалистического общества, издавна уделяло внимание противоборству общенародных интересов и проявлений группового эгоизма. На ином историческом материале, на ином уровне зрелости искусства, а потому иначе, может быть, не с нынешней остротой и пристальностью. Но в опыте прошлого содержится, на мой взгляд, урок, ценность и актуальность которого нам следовало бы обдумать. Вспомним хотя бы «Битву в пути» или «Председателя». Кое-что сегодня в художественной структуре этих произведений покажется лишним, несущественным для раскрытия главного, общественного конфликта. Однако вот от чего отказываться бы не хотелось: от индивидуальности героя, способного заставить нас поверить в то, что конфликт, вынесенный на суд зрителей, — это еще и его, героя, личная жизнь, катастрофа или победа. Вы, наверное, отметили для себя, что многие участники нашей дискуссии, хотя и разными путями, все же приходили к одному и тому же выводу: об отсутствии крупных, глубоко разработанных характеров в «Обратной связи». Одни принимали это как данность, с которой они склонны были мириться, другие сетовали по поводу индивидуальной непроясненности, например, характера Сакулина. Да и в «Премии», по мнению многих критиков, герои менее интересны, нежели ситуация, в которой они оказались.

А. Гельман. Недавно меня спросили, согласился бы я, чтобы Потапова играла женщина. Я ответил, что согласился бы. Для меня это коренного значения не имеет. Очевидно, потребовалась бы не слишком значительная работа над ролью, чтобы ее смогла сыграть женщина. От этого не изменился бы смысл вещи. Потому что в данном случае герои интересны тем, что занимают определенные социально-типические позиции в жизни. То есть для меня в этой вещи прежде всего важны определенные типические обстоятельства — обстоятельства, в которых человек может действовать тем или иным, но тоже типическим образом. Конечно, такой подход к изображению жизни не исключает соединения с этими обстоятельствами мощного, яркого характера, но опять-таки мощь такого характера должна прежде всего проявиться в его типичности.

Что касается победы человека над обстоятельствами или обстоятельств над человеком, то, по-моему, этот вопрос ставится некорректно. Дело в том, что сами обстоятельства почти всегда являются продуктом человеческих взаимоотношений. В жизни (особенно на производстве) часто получается так, что субъективное решение одного человека становится для других людей самой что ни на есть объективной реальностью. Если какой-то крупный руководитель решил, что строить надо здесь, то для всех остальных возникает объективная необходимость работать здесь. Хотя, может быть, с учетом, скажем, экологической ситуации строить «здесь» совсем нежелательно. Поэтому нельзя сказать, что есть обстоятельства, не зависимые от людей, и есть человек, борющийся с этими обстоятельствами. Бороться приходится не с обстоятельствами, а с людьми, создавшими неблагоприятные обстоятельства.

В заметках С. Шаталина я уловил следующий подтекст: дескать, искусство, вступая на нашу, экономистов, территорию, где-то в чем-то нам помогает, но все это мелочи, потому что мы-то, специалисты, сами знаем, за какие веревочки надо подергать, чтобы все пришло в порядок. Многие экономисты придерживаются примерно того же мнения. Они говорят: дело не в нравственных качествах тех или иных руководителей или рабочих. Дело в том, что нужно наладить экономический механизм взаимоотношений между отдельными предприятиями и всем народным хозяйством страны. Согласен, что это одна из тех веревочек, за которые надо ухватиться. Но тут есть один важный нюанс: для того чтобы хозяйственный механизм наладить, нужны очень высокие нравственные качества тех людей, которые занимаются его наладкой. От них требуются упорство, принципиальность, противодействие тому же групповому эгоизму местничества и ведомственности. Всякая попытка наладить хозяйственный механизм без учета нравственного фактора, по-моему, несостоятельна. Поэтому я думаю, что толковый фильм или спектакль, героями которого будут экономисты, нашей всезнающей экономической науке не повредит, а даже в чем-то, может быть, и поможет. Потому что в самой экономической науке, в ее взаимоотношениях с практикой производства имеют место, насколько я осведомлен, сложные и острые конфликты. По внешней видимости эти конфликты могут показаться чисто теоретическими, но по существу — это нравственные конфликты.

Возвращаясь к проблеме соотношения между обстоятельствами и людьми, я хочу еще раз подчеркнуть, что это соотношение тогда будет обрисовано жизненно, когда и обстоятельства и люди будут отражать типические явления и процессы. Есть индивидуальное своеобразие человека, но есть и типическое своеобразие человека. Вот я как раз стою за как можно более глубокое выявление типического своеобразия личности. Особенно в драматургии, где, как ни крути, а индивидуальную «особинку» всегда вносит актер, который, кстати сказать, нередко пренебрегает той индивидуальной «нюансировкой», которую стремится задать автор.

А. Медведев. Актер всегда привносил и привносит свое в образ, предложенный драматургом. Иначе не было бы так много разных Гамлетов. Но все же это разнообразие обусловлено богатством и сложностью характера, созданного драматургом.

А. Гельман. Ну, как вам сказать... Я не считаю, например, что характер Гамлета выписан,

как исключительная и неповторимая индивидуальность. То есть он, конечно, выписан и очень точно, но как своеобразный т и п той эпохи и, как оказалось, всех эпох. Самое замечательное в Гамлете — своеобразие его мышления, если хотите, его жизненной позиции, то есть то, что составляет ядро личности, а не периферийные и сугубо неповторимые нюансы психологии. Или скажем, имеют ли сегодня значение подробно выписанные характеры у Островского? Я думаю, что они только мешают сегодняшнему воплощению его пьес.

А. Медведев. И у Чехова тоже?

А. Гельман. Индивидуальность чеховской манеры письма — индивидуальность совершенно особенная, прекрасная и неповторимая, вовсе не означает, что он изображал не типы. Просто те типы, которые выписывал Чехов, — это типы чрезвычайно склонные к самосозерцанию, очень внимательные к нюансам своей духовной жизни, но именно это в них типическое, а не неповторимое. Благодаря как раз этой типичности они нас и сегодня трогают и волнуют.

А. Медведев. Александр Исаакович, а если нам попытаться понятие «индивидуальность» подменить понятием «судьба персонажа», в пределах нашего разговора, конечно? Я не претендую на универсальность: обращусь только к вашему опыту. Скажем, Нурков. В нем я чувствую судьбу. Неповторимую и очень сложную. Судьба для меня в этом контексте — это некая историческая нагрузка, историческая предопределенность персонажа. У Галины Николаевой в «Битве в пути» Бахирев и Вальган — это две судьбы. За ними — история, представление о жизни, о нравственности.

А. Гельман. Насколько я понял, ваше понимание слова «судьба» почти равно тому, что я понимаю под типическим своеобразием личности. И Нурков, по-моему, прекрасно сыгранный Михаилом Ульяновым, является именно такой своеобразно типической личностью. Но раз мы коснулись Нуркова, я хотел бы сделать одно замечание. Дело в том, что Нурков многим зрителям очень симпатичен. И они ему прощают авантюру с липовыми соцобязательствами. Прощают потому, что были обстоятельства, вынудившие его пойти на эту авантюру. Но дело не только в обстоятельствах, которые, кстати сказать, возникли из-за других Нурковых, занимающих другие, более высокие, посты. Я думаю, что дело тут в том, что зрители прощают Нуркову то, что они прощают и себе, оправдывая Нуркова, они себя оправдывают, свои компромиссы. Это очень поучительная ситуация. Она свидетельствует об определенном уровне, мягко говоря, не очень высоких нравственных требований некоторых людей к самим себе. И я считаю просчетом своего сценария то, что мне не удалось так все написать, чтобы четко выявить простую, но очень важную истину — никакие обстоятельства не могут оправдать обман, очковтирательство, и никакая симпатия, чисто человеческая, не должна оправдывать ложь. Очевидно, мне не удалось убедительно написать Сакулина, который и несет эту истину. В результате даже такой внимательный зритель, как С. Шаталин, полностью оправдывает Нуркова. Тут чувство берет верх над логикой, но это не упрек ни зрителям, ни тем более актерам, а только самому себе. Драматургу надо учитывать особенности зрительского восприятия, знать своего зрителя не меньше, чем своих геров.

В. Черных. Мне было чрезвычайно любопытно выслушать мнение А. Гельмана. Я начну с обнадеживающего заявления, что во многом я с ним не согласен, хотя, судя по всему, мы оба вспахиваем одно и то же поле «производственного фильма». Сегодня много говорят о



В. Черных

производственной тематике в кино, в литературе, в театре, иногда, на мой взгляд, даже неправомерно много. Так называемая «производственная тема» — одно из направлений нашего искусства, но есть и другие направления, не менее важные.

Сама «производственная тема», на мой взгляд, после взлета, который был подтвержден интересом зрителей и критики, сегодня пошла на спад. Возьмите телевидение. Один за другим следовали производственные телесериалы, которые смотреть почти невозможно. Появился «производственный стандарт», хотя копии в чем-то и напоминают оригинал, созданный в кино и в театре. А это означает, что кино и театру надо выходить на следующий виток.

Бесспорно, что успехи НТР дали толчок в развитии производственной тематики в искусстве. Но промышленные революции были и в прошлые времена. Возьмем Россию век назад. Потрясения большие: отмена крепостного права, в связи с этим новые производственные отношения, появилось земство, в деревне начало формироваться кулачество, а уж болевых точек в российской промышленности и экономике не счесть. А что же писатели, которые жили в это время? Ни Толстого, ни Тургенева, ни Достоевского так и не заинтересовали противоречивые экономические и производственные процессы того времени.

А. Медведев. А Боборыкин, Мамин-Сибиряк?

В. Черных. Да, конечно, я могу назвать и других. Но и они в своих произведениях создавали в основном характеры новых, народившихся типов, беря чрезвычайно простые производственные ситуации. Их в первую очередь все-таки интересовал характер, а не ситуация, ситуация скорее помогала выявлению характера, а не наоборот. Хотя почти в это же время, двумя десятилетиями ранее, сформировался как чрезвычайно интересный жанр русской литературы «физиологический очерк», где разбирались конкретные производственные ситуации, исследовались социально-экономические отношения. Первым же «производственным романом» я считаю «Что делать?» Чернышевского. В самом деле, давайте вдумаемся, как и почему интересна нам сегодня «производственная часть» романа, рассказывающая, как организовывать швейные мастерские и как распределять доходы между швеями? Думаю, что это интересно узкому кругу специалистов, и даже не историков литературы, а скорее историков утопических учений в экономике. Характеры же Рахметова, Кирсанова, Лопухова волнуют и сегодня, а образ Рахметова был примером не для одного поколения революционеров. М. Горький, основоположник социалистического реализма, до конца шел традиционным для литературы путем: производственные ситуации ни в «Фоме Гордееве», ни в «Деле Артамоновых» не были для него самоцелью.

Собственно, только после революции в нашей литературе сформировалась производственная тематика как нечто самостоятельное. Писатели начали осмысливать производственные процессы, которые происходили в стране. Но тем не менее когда я сейчас пытаюсь вспомнить, каковы производственные коллизии в «Гидроцентрали», во «Времени, вперед!», в «Цементе», мне это удается с трудом. А характеры я запомнил. Я все могу сейчас рассказать о Глебе Чумалове, даже как он одет. Здесь упоминали творчество Галины Николаевой. Проблемы, которые решали Бахирев и Вальган, давно уже решены жизнью, но как типы руководителей они остались, они продолжают существовать и в жизни, и если их перенести в сегодняшний день, наполнить реальной на сегодня производственной ситуацией...

А. Медведев. ...И ими наполнить ситуацию...

В. Черных. ...Да, именно так, — то можно получить чрезвычайно острое публицистическое произведение. И очень современное. Любую проблему в принципе можно решить в течение пятилетки, человеческий же тип, открытый и зафиксированный писателем, живет десятилетиями.

Когда не соглашаешься с оппонентом, то естествен вывод: значит, оппонент на неправильном пути. Но произведения моего оппонента, Александра Гельмана, ставят в кино и в театре, о его пьесах и фильмах спорят зрители и критики. А может быть, это случайность? Думаю, что нет. Гельман выбирает болевую точку в производственных общественных отношениях.

Любая болезнь есть отклонение от нормы, а всякое отклонение настораживает, возмущает и почти всегда вызывает интерес. Остальное — вопрос профессионализма, которого, кстати, не так уж много в нашей молодой драматургии, и чего-то еще, что есть у Гельмана, а у других нет. Это моя точка зрения. Как надолго сохранится интерес к темам Гельмана, предположить трудно, на это может ответить только время, да и сам Гельман, насколько я его сегодня понял, менее всего озабочен вечной жизнью своих произведений.

...Каждый из «производственников» разрабатывает свое. Критики пытаются в этом разобраться, а какие-то поиски даже канонизировать. Читая некоторых критиков, иногда узнаешь о себе такое, о чем никогда даже и не думал. Когда на экраны вышел наш фильм «Человек на своем месте», пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» уже шла около года, о ней уже спорили. Наверное поэтому критики даже в названии «Человек на своем месте» усмотрели противопоставление «Человеку со стороны». К тому же там был пришлый, а у меня свой, так сказать, местный герой. Критики не учли только одного момента — пьеса, попав в театр, начинает играться примерно через полгода, а в провинциальных театрах еще скорее, через три-четыре месяца, сценарий же снимается больше года, а потом еще около года проходит, пока будут напечатаны копии и фильм выйдет на экраны. Даже будь я сверхоперативным, я никак не мог успеть противопоставить своего героя герою Дворецкого. И я с ним вовсе не спорил. Зачем спорить с героем литературного произведения, можно ведь спорить с самим собой, с жизнью... Критика иногда вырабатывает удобную для себя концепцию, а потом под нее подбирает доказательства. В жизни все значительно проще и одновременно сложнее. Если в реальной действительности появился новый тип человека, руководителя или исполнителя, при современных способах информации, писательской мобильности, он обязательно будет замечен и отображен, разумеется, с разной степенью достоверности: кто-то выведет одни черты этого народившегося типа, кто-то другие, кто-то более талантливо, кто-то менее. Те черты, которые критика отмечала у Чешкова, были уже и в Пронча́тове В. Липатова. Кстати, Липатов, пожалуй, один из наиболее остро чувствующих нашу современность писателей, но в кино ему пока еще по-настоящему не везло.

С момента возникновения замысла и заключения договора до выхода фильма на экран в лучшем случае проходит не менее трех лет. Сейчас, когда ведется эта дискуссия, прошло уже почти пять лет, как я написал сценарий «Собственное мнение», после этого я написал новую пьесу и три сценария, которые сейчас снимаются и которые я уже не имею возможности переделать. Писатель еще может внести поправки при переиздании книги, но фильмы не переснимаются. В этом смысле можно сказать, что критика приходит к сценаристу всегда a posteriori, то есть тогда, когда сценарист уже двинулся куда-то вперед.

Бесспорно, на нашу режиссуру критика влияет более непосредственно. Режиссер ставит одну картину в три года, это в лучшем случае. Наши режиссеры поэтому очень боятся ошибиться. Ошибиться, наверное, им действительно страшно: каждая неудача — это травма на несколько лет. Режиссер размышляет, сопоставляет, боится оказаться похожим на кого-то. И впадает в другую крайность. Ю. Карасика заинтересовала производственная тематика. Он снял «Самый жаркий месяц» (сценарий Г. Бокарева и Ю. Карасика). Фильм зрительского успеха не имел, хотя в нем много достоинств. Пьеса же «Сталевары», написанная Г. Бокаревым, имела оглушительный успех и по сей день еще идет в театрах. Критики сравнивали пьесу и фильм, отдавая предпочтение пьесе. После этого Ю. Карасик имел мужество вновь обратиться к производственной тематике и взялся снимать мой сценарий «Собственное мнение». Что же из этого получилось? Можно ли фильм «Собственное мнение» отнести к удачам нашего кинематографа? Думаю, что нет. В фильме есть бесспорные достоинства, но он тоже не имел широкого зрительского успеха, хотя пьеса «День приезда — день отъезда», написанная на основе этого сценария, уже несколько сезонов идет в Театре им. Моссовета

и зритель на нее по-прежнему ходит. Что же получается? Есть фильм «Здесь наш дом», который стал уже забываться, и пьеса «Человек со стороны», до сих пор пользующаяся успехом в театрах, фильм «Самый жаркий месяц», который давно уже не идет в кинотеатрах, и пьеса «Сталевары», до сих пор не сходящая со сцены МХАТа... Думаю, что это не случайность. Как известно, наш кинематограф — в основном режиссерский кинематограф. Режиссер трактует сценарий, очень часто вкладывая в фильм то, что его волнует в данный момент и чего нет в сценарии, и забывая при этом, что жизнь, созданная автором в сценарии, имеет одну особенность: она может сопротивляться чуждым концепциям даже без участия автора. Это как при пересадке органов — идет отторжение чужой ткани. Театр же чаще, осознаннее идет за драматургом. Не потому ли, что если взлет производственной тематики, ее развитие сегодня — это заслуга кинематографа, то высшие достижения на этом материале принадлежат театральной сцене. По-моему, кинематографистам стоит над этим призадуматься.

Каждый писатель разрабатывает свой пласт жизни. У меня ни в сценариях, ни в пьесах нет героя — коренного москвича. У писателя-москвича есть свой образ Москвы. У одного — с детства вошедшие в его жизнь Чистые пруды, у другого — Арбат. Я начинал свою московскую жизнь на Юго-Западе, в новом микрорайоне, а до этого жил в деревне, в малых и средних российских городах. Я знаю эту жизнь и этих людей лучше, чем Москву и москвичей, и пишу о них. У нас в стране произошло «великое переселение народов». Впервые городское население стало больше сельского, то есть сегодня каждый третий горожанин в очень недавнем прошлом — сельский житель или житель маленького городка, в общем, провинциал, как говорили раньше. Так вот, этот провинциал за пятнадцать-двадцать лет успевает получить высшее образование, занять положение в сфере, в которой он работает или служит, получить или построить квартиру, обзавестись семьей. Все это дается ему с большим трудом, ему приходится тратить на достижение этих целей энергии во много раз больше, чем коренному горожанину. Но это вживание выковывает крепкие характеры. Обычно эти люди — великолепные работники, ведь если они такими не будут, то окажутся неконкурентоспособными. Начальник отдела кадров одного из московских заводов признался мне, что если из двух работников ему надо выбрать одного, то он почти всегда предпочитает некоренного москвича, потому что тот будет работать при любых трудностях, будет стараться их преодолеть, а не сменит место работы, ведь ему надо многого добиться, и в первую очередь квартиры, которую «летуну» получить практически почти невозможно. Правда, это вживание принимает иногда уродливые формы, деформирует личность, на что в конце своей жизни обратил пристальное внимание В. Шукшин.

Я уже много лет собираю биографии людей, которые приехали в Москву, остались здесь и работают. Есть поразительные карьеры и в общем-то объяснимые падения. Об этих «завоевателях» я когда-нибудь напишу роман, а пока один из таких сюжетов превратился в сценарий «Москва слезам не верит», который ставит на «Мосфильме» режиссер В. Меньшов.

Когда я писал «Собственное мнение», меня в первую очередь интересовал характер психолога Петрова, того самого провинциала, который окончил Московский университет и только начинает жить и работать. Ему нет еще тридцати (в фильме герой оказался лет на десять, как минимум, старше), у него нет ни квартиры, ни положения в науке, и вот в таком неустойчивом, «подвешенном» состоянии он отправляется в командировку на завод в маленький город. Когда я увидел отснятый материал, выяснилось, что у героя нет биографии, ее режиссер вырезал. И на экране появился московский пижон, отличающийся напористостью, иногда переходящей в наглость. Естественно, что это ничего, кроме протеста, вызвать не могло. Зритель ведь не знает, что этот человек сам из провинции и сам работал на таких же заводах, сам сталкивался с этими непорядками, но ничего с ними не мог поделать, не мог тогда влиять на ход событий. А сейчас может. И даже драка, в которой он участвует, объяснима, ведь живя раньше в слободе, он хорошо знает слободские

представления о чести и достоинстве, и, чтобы не потерять своего авторитета, он идет даже на это.

Все это, к сожалению, ушло из фильма. Главным стал спор Прокопенко и Петрова. Спор «черного» и «белого». А для этого надо было выписывать типично «гельмановскую» ситуацию, которая меня меньше всего интересовала. Ю. Карасик по складу своего характера в чем-то проповедник. Думаю, что он мог бы хорошо ставить сценарии Гельмана. Они оба одержимы идеей и со страстью ее отстаивают. Я же этому не придаю столь большого значения. Каждый производственник будет решать поставленную перед ним проблему в рамках сложившихся на сегодня норм, но без сомнения, на его решение будет влиять его биография, его жизненный путь, то есть характер; недаром говорится, что судьба человека — это его характер. И вообще, если думать о зрительском интересе, то зрителя может привлечь только человеческий характер, которому можно сочувствовать, сопереживать, но ведь невозможно ни сочувствовать, ни сопереживать некоему «рупору идей», каким, к сожалению, очень часто начинает выглядеть в фильме мой герой.

Я считаю, что писателю вообще не дано проникнуть в суть специфически производственного явления так, как в этом разбирается специалист. Скажем, я неплохо знаю жизнь деревни, но тот, кто особенно пристально следит за процессами на селе, знает их лучше меня, а любой председатель колхоза знает лучше его, как поступить в том или ином случае. Я работал на двух судостроительных заводах, и когда читаю роман, действие которого происходит на судостроительном заводе, могу безошибочно определить, работал ли автор на заводе или собирал материал о заводе. Но мне это, в общем-то, совсем неважно. Писатель, который знает проблему изнутри, может написать серую, неинтересную вещь, и писатель, который никогда не работал на заводе, может написать произведение, где будут открытия, хотя не будет соблюдена точность технологии. Правда, любая неточность раздражает, и если этих неточностей можно избежать, лучше их все-таки избегнуть. Но перемены в мире сегодня так стремительны, что писателю за ними угнаться практически невозможно, даже знания специалиста в какой-либо отрасли сегодня в среднем через пять лет устаревают, и специалист вынужден переучиваться.

Когда вышел фильм «Человек на своем месте», меня и режиссера А. Сахарова упрекали, что у нас показан образцово-показательный комплекс с итальянским оборудованием. Честно говоря, нас совсем не волновало, какое там оборудование. Прошло всего шесть лет, и у нас в стране появились тысячи комплексов с прекрасным иностранным и отечественным оборудованием. А сегодня Радов-младший уже упрекает меня в том, что два человека не могут выполнить тот объем работ, который выполняют мои герои в «Собственном мнении». И он абсолютно прав. В заявке на сценарий у меня действовало семь человек: я консультировался и написал все по науке. Но когда я все свел воедино, выяснилось, что семерым делать нечего, героев было так много, что они только мешали друг другу. И я «сократил» сначала двух исследователей, а потом еще трех. Хотя отлично понимал, что социологи и психологи на меня за это набросятся. Но тем не менее я шел на это, потому что меня в общем-то не интересовало количество людей: сегодня в социологическую бригаду нужно семь специалистов, а завтра с этим же заданием, может быть, будет справляться один человек. Правда, тут же возникает вопрос: а как же с достоверностью? Думаю, что если бы снимался научно-популярный или учебный фильм о работе бригады социологов, то там действовало бы ровно столько функциональных единиц, сколько это необходимо и принято на сегодняшний день. Но это был бы фильм о методике работы, а не о людях.

Давайте предположим, что могло бы быть, если бы в тридцатые годы собрали вот такую дискуссию, скажем, по фильму «Член правительства». И участвовали бы в этой дискуссии специалист по экономике колхозов, психолог и председатель колхоза. Думаю, что они пришли бы к выводу, что Александра Соколова руководит колхозом как дилетантка. Ведь уже тогда были прекрасные председатели и передовые колхозы. Я уже не говорю о Егоре Трубникове

из «Председателя». Он действует не как передовой организатор производства, а, по нынешним понятиям, как экстремист. Но этих экстремистов тогда было большинство, и именно они вынесли всю тяжесть послевоенной разрухи; думаю, что другому типу руководителей такое было бы не под силу.

Мы сегодня много говорим о «производственном фильме». Но все-таки что это такое? На этот вопрос не ответили даже критики. Для себя я сформулировал это так: работа и судьба человека, и как эта судьба зависит от работы и тех взаимоотношений, которые складываются на работе, как они, эти взаимоотношения, влияют на жизнь человека. А они влияют иногда весьма трагически. Правда, Потапову из «Премии» ничего не угрожает. Он гегемон. С ним ничего сделать невозможно, и он ничего не теряет. Прораб уязвимее, я не говорю уже о начальнике управления или треста или о партийном работнике. Может быть, поэтому в наших «производственных фильмах» чаще выступают героями управленцы, здесь конфликт ближе к поверхности. В этом отношении наиболее интересны были «Сталевары» Г. Бокарева. Там его герою угрожало хотя бы неприятие товарищей, а это иногда пострашнее, чем гнев начальства. В чем-то, наверное, Г. Кулагин прав, когда он упрекает меня и Гельмана за то, что в наших фильмах рабочим уделяется еще мало внимания, но я думаю, что, выйди сейчас фильм, где действуют одни рабочие, Г. Кулагин вполне справедливо мог бы упрекнуть нас: что это за работа без инженеров и управленческого персонала?!

А. Медведев. Думаю, в вашем замечании есть резон, тем более что запоминающиеся образы современных советских рабочих сейчас появились на экране: в «Премии», в «Самом жарком месяце». Но это не снимает актуальность постановки вопроса о еще более пристальном, углубленном исследовании процессов, происходящих в рабочем классе наших дней, после XXV съезда партии.

В. Черных. Да, конечно, с этим я не спорю, но вот что я хотел бы заметить в связи с употребленным вами термином «исследование».

В идеале «производственный фильм» я вижу как исследование на грани расследования. Сегодня же действует в основном вторая часть — расследование.

В данный момент трудно строить прогнозы, по какому пути пойдет «производственный фильм». Думаю, что по пути более глубокого исследования личности человека на работе. В современных производственных отношениях происходят и будут происходить перемены, над этим работают и экономисты, и хозяйственные работники, и партийные работники. Ситуации будут меняться, социальные типы, которые сформировались или формируются сейчас, будут действовать еще десятилетия. Раскрыть их характеры, проанализировать побудительные мотивы их деятельности, на мой взгляд, — одна из главных задач драматургии. Вот сейчас сформировалась новая генерация инженеров, которым немного за тридцать. Это молодые (по сегодняшним меркам), напористые, хорошие специалисты, знакомые с наукой управления (в основном по иностранным учебникам), уверенные в том, что управление и есть панацея от всех зол. И они очень удивляются, что, делая все по науке, часто заходят в тупик при решении тех или иных практических вопросов. Они не учитывают, что самая совершенная наука об управлении не может быть просто экспортирована из одной страны в другую, из одного строя в другой. Приходится делать поправки и на национальный характер, и на личностные взаимоотношения руководителя и подчиненного, сформировавшиеся за шестьдесят лет Советской власти. Аналога подобных отношений пока нет, брать пример не с кого, приходится искать самим... Скажем, управляющий автомобильным заводом и рабочий у конвейера в Америке — жители разных планет. Причем, управляющий может влиять на судьбу рабочего, а рабочий на судьбу управляющего — практически не может. У нас, когда директор завода и рабочий с конвейера состоят в одной партийной организации, а на партийном собрании все равны, рабочий может влиять на очень многое. Мне рассказывали о случае, когда первичная профсоюзная органи-

зация исключила директора крупного завода из членов профсоюза. Как известно, в первичной управленческой профсоюзной организации вместе с директором состоят и курьеры, и секретарши, и уборщицы. Директор был хамом и далеко не блестящим организатором производства. Потом его освободили от занимаемой должности. В данном случае это пошло делу на благо. А если бы это решение профгруппы было бы неверным, субъективным решением? Говорят, коллектив не ошибается. К сожалению, коллективное решение — не всегда гарантия справедливости. Сколько мы знаем примеров по материалам газеты «Правда», когда неверно проинформированный коллектив может буквально поломать судьбу человека. И это тоже один из аспектов производственной тематики.

Сегодня у нас в промышленности работают как минимум три генерации инженеров. Первая — это те, кто пришел в тридцатые годы. Им сейчас под шестьдесят. Многие из них — выходцы из рабочих, инженерную и управленческую науку они осваивали без отрыва от производства, учась по ночам, понимая, что они знают мало, и поэтому они были особенно восприимчивы ко всему новому.

После войны в институты пришли бывшие фронтовики, которые пользовались естественными привилегиями. Страна восстанавливала разрушенное хозяйство, главным было слово «надо», и никто особенно не задумывался, какой ценой это «надо» достигается. А когда управление было поставлено на научную основу, это поколение уже заняло крупные руководящие посты и не особенно склонно было переучиваться, хотя все они в самом цветущем для руководителя возрасте. Не собираюсь делать никаких обобщений, но, по моим наблюдениям, многие из представителей этой генерации сегодня начинают выполнять тормозящие функции в управлении производством. Чего-то они не осмыслили в юности, чего-то не пересмотрели в зрелости.

И, наконец, генерация тридцатилетних, о которых я уже говорил, те, кто пришел на производство после школы, получил солидную подготовку в институтах и сейчас начинает занимать руководящие посты. Они великолепные профессионалы, за ними, конечно, будущее, но в своем прекрасном деловизме, которого нам еще так не хватает, они растеряли, а может быть, еще не приобрели внимательного, я бы сказал, бережного отношения к человеку, которое было у «красных директоров» в тридцатые годы. Я считаю, что лозунг «кадры решают все» нисколько не устарел сегодня. Конечно, я с интересом слежу за формированием наших молодых технократов, пытаюсь разобраться в их достоинствах и недостатках, но если говорить о моих человеческих симпатиях, то я очень симпатизирую старой промышленной гвардии. Это уникальные люди из уникального времени. Когда я писал своего директора Басова в «Собственном мнении», я списывал его вот с таких старых, мудрых, которые пережили на своем веку десятки преобразований и перестроек и сохранили разумность, умение выслушать все точки зрения, но принять собственное решение, никогда не рубя с плеча.

Могу только еще раз повторить, что своей задачей, если говорить о «производственном фильме», я считаю создание характеров современников, рассказ людям о них самих, чтобы они лучше понимали себя и тех, кто живет и работает рядом. И чем лучше мы будем это делать, тем больше будем помогать движению вперед.

А. Медведев. Валентин Константинович впрямую заговорил сейчас о своем понимании общественной функции «производственного фильма», о механизме его влияния на сознание зрителей. Попробуем теперь определить, так сказать, предел этого влияния. Что важнее, что действеннее: публицистически жесткое исследование общественно значимой (и при этом узнаваемой) ситуации с извлечением, разумеется, нравственного, гражданского урока и для героев и для зрителей, или попытка социологического, экономического и, если хотите, нравственного прогноза, попытка воссоздания идеала, дорогого авторам и совпадающего с общественным идеалом? Не думаете ли вы, что многие «производственные фильмы» последнего времени — при под-

купающей резкости отрицания косного, лживого — отличает робость и неопределенность в развертывании позитивной программы, в том, что можно было бы назвать способностью социально-художественного прогноза?

И вообще: в чем видите вы, драматурги, столько сил отдавшие «производственной теме», резервы ее развития?

А. Гельман. Прежде чем ответить, я хочу вернуться немножко назад. Черных говорит: пусть специалисты занимаются своим делом, а мы своим; не дело искусства вникать в подробности управления. Каждому свое. Тем более что массовому зрителю это не очень-то интересно. Все это так, но дело в том, что на судьбы людей и даже на самую их жизнь влияет не только то, что им интересно. Вспомним для примера довоенную Германию. В ту пору, если не ошибаюсь, один лишь Брехт пытался разбираться на театре в экономических и политических проблемах, которые были не очень интересны массовому зрителю. Основная же масса художников разрабатывала так называемые вечные темы — любовь, ревность, семья, жизнь, смерть. Занимались душой человека. Но спустя недолгое время именно экономические и политические факторы, действовавшие в Германии, привели к фашизму и мировой войне, на которой погибли миллионы людей, те самые, которым экономические и политические проблемы в искусстве были «неинтересны». Я убежден, что искусство должно говорить не только о том, что всех волнует, но и о том, что не всех волнует, хотя должно волновать всех. Оно должно учиться и научиться говорить об этом доступно, эмоционально, научиться приближать к человеку то, что ему в суете повседневной кажется далеким, малоинтересным. Это сложная задача. Материал экономической, производственной, политической жизни трудно сделать художественно увлекательным. На мой взгляд, искусство в целом чрезмерно тщеславно, и в погоне за успехом оно часто идет на поводу у привычной зрительской психологии, вместо того чтобы управлять зрительским интересом, обогащать зрительские впечатления жизненно важным материалом. Это очень серьезный вопрос, вопрос нравственности и ответственности самого искусства перед обществом. Замечено, что после самых страшных народных трагедий, после самых страшных мировых войн искусство расцветало. К примеру, взлет исповедального, кающегося, анализирующего искусства можно было наблюдать после войны в ФРГ. Но почему после войны, а не до? Сегодня, я думаю, этот вопрос звучит особенно актуально. Сегодня, я думаю, грешно искусству слишком заботиться о собственной долговечности — когда под вопросом долговечность самого рода человеческого. И это тесно связано с экономическими, политическими, идеологическими процессами, происходящими в мире, то есть с материалом, как принято считать, малохудожественным. Конечно, яркий мелодраматический фильм будет сегодня иметь огромный успех. И в принципе я не против мелодрамы. Но разве, к примеру, труд дипломатов, сумевших добиться заключения мирного договора между нашей страной и ФРГ, не достоин наших усилий, чтобы создать замечательный фильм, поднимающий самые насущные вопросы жизни сегодняшнего мира? Разве это не великая гуманистическая тема: как два народа, воевавшие друг против друга, убивавшие друг друга, постепенно, трудно, медленно, но настойчиво учатся жить добрососедски, миролюбиво, по-человечески? А ведь это не пришло само собой — с обеих сторон был труд, были усилия, была борьба, было преодоление недоверия, неприязни и даже ненависти. Это тоже входит в тему деловых взаимоотношений людей в мире. И это — специфические взаимоотношения, они не так легко доступны и трогательны, как взаимоотношения между «Он» и «Она». Но для того, чтобы «Он» и «Она» могли вечно любить, ревновать, сходиться и расходиться в жизни и на сцене, искусство должно вникать в такие, надеюсь, не вечные темы, как эффективность экономики, качество труда, борьба с местничеством, борьба за разрядку международной напряженности, борьба за перестройку мировой торговли и так далее, и так далее. Как известно, Эйзенштейн мечтал

экранизировать Марксов «Капитал». Это был дерзкий замысел. Но я вижу за этой мечтой великого режиссера глубочайшее понимание значения экономических реалий в жизни людей. Привычные взаимоотношения искусства и жизни сегодня недостаточны. Многие художники прошлого считали, что искусство бессильно изменить мир или хотя бы всерьез содействовать прогрессивным переменам. Очевидно, у них были свои основания так считать. Но ведь в те времена у искусства не было такой массовой аудитории, как сегодня, не было кино и телевидения. А самое главное, не было тех грозных опасностей, которые вырисовались в последнее время. Я думаю, что сегодня, может быть, главный вопрос для работников искусства — это повышение эффективности их усилий, активизация влияния искусства на жизнь, изучение новых путей, ведущих к такой активизации. Этой проблемой не грех бы заняться и нашей критике, искусствоведению, Союзу кинематографистов, Госкино. В этом смысле было бы полезно изменить принцип планирования в кинематографе — оно должно быть, на мой взгляд, не тематическим, а проблемным. Тогда оно будет целенаправленнее влиять на кинематографический процесс.

Что же касается конкретных перспектив «производственной темы», то надо искать новые подходы к материалу. Недавно я разговаривал с двумя экономистами, которые рассказали о своей идее регулирования хозяйственного механизма с помощью банка. Мне трудно судить, насколько эта идея плодотворна, но, несомненно, есть смысл проверить ее экспериментально. Но такого эксперимента нет, он не одобрен; очевидно, нет достаточной веры в это дело. И вот авторы этой идеи предлагают сделать художественный фильм и провести этот эксперимент на экране, смоделировав варианты возможных ситуаций, конфликтов, препятствий, поведения людей, связанных с таким экспериментом. Одним словом, испытать модель эксперимента на экране. С одной стороны, может получиться интересный фильм, с другой стороны, этот фильм может помочь продвинуть серьезную идею в жизнь, открыть возможность уже для реального эксперимента, привлечь к проблеме внимание общественности. Я думаю, это предложение — и один из возможных путей развития «производственной темы» в кино, и одновременно какая-то новая форма связи кинематографа с жизнью, влияния кинематографа на жизнь. Да и чисто художественно тут есть увлекательная задача. Ведь потом можно будет сравнить эксперимент, проведенный в воображении, на экране, с реальным экспериментом и, скажем, об этом реальном эксперименте снять документальный фильм, а потом показывать обе картины, одну за другой. Конечно, с точки зрения вечности искусства такая задумка — это не тема, но, если исходить из насущных, злободневных потребностей жизни, такой путь вполне оправдан и правомерен. Я вообще думаю, что в Москве, к примеру, не хватает злободневного театра, театра, который ставил бы пьесы только на злобу дня. Он так и должен называться — «Злободневный театр». Материалом для спектаклей такого театра могли бы служить острые, критические статьи нашей периодической печати. Такой театр нисколько не мешал бы театрам других направлений и, я думаю, имел бы своего заинтересованного зрителя.

В. Черных. Нужны не только заинтересованные зрители, но и заинтересованные авторы. «Производственной темой» должны заниматься те, кто не перейдет по очередному призыву писать комедии или морально-этические или военно-патриотические произведения. А такие призывы у нас время от времени объявляются. А что такое — заниматься той или иной темой? Темой надо заболеть. У каждого, кто занимается той или иной проблемой, есть свои побудительные мотивы. Есть они у Г. Бокарева, инженера Уралмашзавода в прошлом. Я начинал рабочим на судостроительном заводе. Сейчас, когда прошло достаточно времени, я могу признаться, что это было трудное начало. Мы еще мало умели, мало зарабатывали, зависели от мастера, который мог дать выгодную или не-

выгодную работу. И вообще неувязок и обид было много. Думаю, что для некоторых молодых рабочих ситуация не очень переменилась и сейчас. Любое вхождение всегда трудно, а для молодого человека особенно. Наверное, с тех пор у меня осталась социальная злость против всяких неурядиц, которые вынужден переживать человек на работе не по своей вине.

На пленуме Союза кинематографистов СССР, посвященном отображению жизни деревни в нашей кинематографии, на мой взгляд, была достаточно самокритично проанализирована сложившаяся ситуация. В сельскохозяйственном производстве в нашей стране занято более сорока процентов населения. В деревне происходят громадные перемены. Впервые были выделены огромные средства, которых деревня, особенно нечерноземная, никогда раньше не получала. Это — тоже «производственная тема». Деревня сегодня тоже вступает в эпоху НТР. И наметившиеся там конфликты, пожалуй, даже поострее, чем в промышленности. Уже сейчас выясняется, что деревня не всегда готова психологически к тем перестройкам, которые в ней происходят. Сегодня снова идет ломка психологии человека в деревне. И если эта ломка не произойдет, если деревня не перейдет на промышленную основу в производстве продуктов сельского хозяйства, мы еще долго будем штопать те дыры, которых сейчас больше чем достаточно.

Когда мы перед пленумом смотрели кинофильмы, то выяснилось, что на сегодня нет ни одной картины, которая помогла бы практическим работникам решать сложные, я бы даже сказал, болезненные проблемы сельской жизни. Мы увидели в основном фильмы о любви на фоне сельскохозяйственных пейзажей, в сотый раз доказывающие старый, карамзинский еще тезис, что «и крестьянки любить умеют». И еще были фильмы о сельских чудаках. За последние годы этих сельских чудаков стало что-то слишком много на экране. Конечно, чудаки украшают жизнь, но вряд ли они могут ее переделывать. Настоящие проблемные фильмы о деревне — это пока еще вопрос будущего. Но будущего можно ждать, а можно и активно приближать его, надо, другими словами, создать для фильмов о деревне условия наибольшего благоприятствования. У нас есть довольно большая группа талантливых писателей и публицистов, так называемых «деревенщиков». Нельзя сказать, что редколлегии киностудий не привлекают их к работе, но что-то пока не получается. Даже публицисты, а они наиболее квалифицированы в острейших проблемах сельскохозяйственного производства, придя в кино, терпят неудачу. Я видел только один художественный фильм по сценарию Г. Радова. Там все было правдиво, там показывались самые передовые методы производства, но характеры людей были задавлены этим показом методов производства, фильм не получился, хотя очерки Г. Радова и по сей день интересны и поднятыми в них проблемами, и, главное, выписанными крупными характерами. Наверное, пришла пора собраться за столом переговоров писателям и кинематографистам и попробовать разобраться, в чем же причины того, что сотрудничество на поприще сельскохозяйственной темы нам пока не удается.

Слушая все, что здесь говорилось о «производственном фильме», я вспомнил один случай, имеющий отношение к театру. У меня есть хорошая знакомая, занимающая довольно высокий пост в легкой промышленности. Както мы разговорились, и она призналась мне, что почти не ходит в театр. Объяснила она это примерно так: «Слушай, я и так устаю, мне приходится так много заседать на работе и решать всевозможные проблемы, а тут с одного заседания попадаешь на другое, только уже на сцене театра». Я думаю, что такую точку зрения нам всем тоже надо учитывать.

И последнее, что я бы хотел затронуть по ходу нашей дискуссии, — это проблема героя. Я имею в виду положительного героя, только он существует в искусстве, отрицательный герой — это скорее школьный термин. Герой должен быть положительным! Меня уже достаточно упрекали критики, да и участники этой дискуссии тоже, за то, что мои герои

действуют «без страха и упрека», «с весельем и отвагой победителей». Но я считал и считаю, что герой должен нести заряд социального оптимизма. Кому нужно искусство, если оно не вселяет надежду? Кино — самое массовое и мобильное искусство. Я не специалист по зарубежному кинематографу, но уверен: в том, что американские фильмы широко идут по всему миру, есть прежде всего заслуга американских кинематографистов, которые создали и внедряют в сознание зрителей образ деятельного американца «без страха и упрека», то есть создали и продолжают создавать свой образ положительного героя. И даже если герой недоволен, если у него есть трудности, вывод всегда оптимистичен: Америка — прекрасная страна, в Америке живут прекрасные люди, Америку ждет прекрасное будущее. И это в Америке, раздираемой острейшими противоречиями! Мы же иногда забываем, что и по нашему кинематографу судят о нашем образе жизни. И по героям, которых мы создаем, судят о нашем народе. Я за деятельного героя, за героя, которому хотелось бы подражать. Я за веселого героя. И «производственный фильм» в этом отношении не исключение. Никому не нравятся сверхправильные, но мрачные герои. Но я не за героя-бодрячка. В нашей жизни еще достаточно сложностей и неувязок, которые в кинематографе иногда слишком просеиваются и фильтруются, из-за чего наша жизнь на экране превращается в оранжерею из роз. А в оранжерее деятельному герою делать нечего.

А. Гельман. Валентин Черных прав: серых «производственных фильмов» выпускается очень много, но я думаю, что это не признак кризиса темы, а элементарное свидетельство безответственности студий. Кстати, не мешало бы «ИК» провести когда-нибудь «круглый стол» с работниками студии, запустившими в производство безнадежный сценарий. Чтобы вскрыть причины, разобраться в обстоятельствах, содействующих кинохалтуре. Я думаю, что такой анализ имел бы больший резонанс, чем так называемая «разгромная рецензия» по поводу плохого фильма. Тем более что нередки случаи, когда из вполне достойного сценария получается маловыразительная картина. А то мы в строительное и прочие производства вникаем, а в собственное как-то не очень, особенно публично.

Я лично смотрю оптимистически на будущее «производственного фильма». Конечно, вижу и препятствия, и помехи, и трудности. Об одной из помех я уже говорил: я имею в виду осторожное отношение к острым решениям. Думаю, что и некоторые предубеждения критиков могут оттолкнуть молодых писателей от этой темы. Например, такой упрек критика: мол, о «производственных фильмах» говорят и спорят в основном сами производственники, и спор идет всегда не про искусство, а про проблемы. Честно говоря, я не могу понять, почему это плохо. Надеюсь, что подобные упреки — это не более как издержки снобистски заэстетизированного мышления. Слава богу, что искусство рождает споры о жизни! Значит, оно «работает» в жизни, а что может быть дороже такой работы? Есть другое, еще более опасное явление в критике, когда о «производственной теме» пишут безлично хорошо, какими-то общими холодными словами, нанизывают названия и фамилии, подчеркивают и цитируют то, что было уже сто раз подчеркнуто и процитировано. Я думаю, что перспектива «производственной темы» во многом связана с более подробным анализом мотивов поведения людей на работе. Я ощущаю потребность в меньшей «населенности» сценариев: в «Премии» у меня было тринадцать действующих лиц, в «Обратной связи» не меньше, сейчас я написал сценарий с шестью героями, вполне возможно, что в новой работе будут всего два или три человека. В «производственных фильмах» много героев, которые предстают перед нами в «готовом» виде — они уже такие, как есть, и соответственно действуют. За пределами фильма остаются подготовка к поступку, внутренняя работа, колебания. Я хочу сейчас написать сценарий о том, как человек осознает, что он должен публично выступить против неправды, против очковтирательства, против людей, которые совершают по существу преступление, как он это понимает и осознает,

но выступить все-таки не решается. Я хочу показать, почему же он не решился, что его удерживало, что ему мешало — и в нем самом, и вокруг. Показать психологию и социологию компромисса, типические мотивы компромиссного поведения. Показать, как и чем оправдывает себя такой человек, чтобы сохранить самоуважение. И вместе с тем вскрыть неубедительность его самооправданий. Как-то я разговаривал с одним инженером, который долго, несколько лет вел трудную борьбу за правду у себя на производстве. Его дважды увольняли, к нему придирались по мелочам, оговаривали, унижали, оскорбляли. Но он все-таки доказал свою правоту. Я его спросил: «Что же вам дало силы все это выдержать и не махнуть рукой? Я понимаю — вы защищали государственные интересы, но ведь по отношению к вам так долго творили несправедливость. Чисто психологически, что вам помогало, ведь вам было все это время очень плохо?» Он ответил: «Почему это мне было плохо? Мне было трудно, но я все это время знал, что говорю правду. А это, знаете, какая радость, какое счастье знать, что ты честный человек, что не кривишь душой и говоришь то, что думаешь!»

Действительно, есть великое счастье быть честным человеком, счастье непростое, но все-таки доступное каждому. Есть люди, которые испытывают его каждый день, а есть люди, которым оно незнакомо, неизвестно, неведомо. Очень хочется написать сценарий, который бы вызвал тоску по такому счастью.

А. Медведев. С глубоким интересом слушая А. Гельмана и В. Черныха, я с удовлетворением отметил, сколь прочно соединяются в их размышлениях вопросы повышения общественного потенциала «производственной темы» в нашем кино и вопросы художественного обеспечения этого потенциала. Говорю об этом с такой радостью прежде всего потому, что согласен с Александром Исааковичем: все еще бытует в кинематографических кругах представление о чуть ли не решающем значении проблематики в «производственном фильме». Казалось бы, представление это множество раз обнаруживало свою несостоятельность в творческой практике, а все-таки оно живо. И сейчас, сегодня, после того как произведения класса «Премии», «Человека со стороны», «Старых стен», «Сталеваров» обозначили в нашем искусстве новые — подлинно художественные — пути дальнейшего освоения такой важной темы современности, как жизнь людей, занятых в производстве, появляются в удручающем избытке фильмы, спектакли, книги, лишь поверхностно повторяющие, а по сути штампующие найденное и пройденное другими. А задачи-то наши сегодня и значительнее и сложнее, чем даже в первые годы НТР. Об этом с предельной убедительностью, научной доказательностью напомнил ноябрьский (1978 г.) Пленум ЦК КПСС.

Думаю поэтому, что в нашем собеседовании, в размышлениях драматургов о тех путях, на которых будет развиваться в ближайшем будущем тема, кровно близкая и дорогая им, не случайно лейтмотивом стали размышления о необходимости выйти на новые рубежи, на новые уровни в художественном освоении этой проблематики. Это-то и дает основания считать состоявшийся сегодня разговор по-настоящему плодотворным, несмотря на все то спорное и, как мне кажется, неточное, что было сегодня высказано в ходе нашей товарищеской дискуссии.

А. Гельман и В. Черных спорили не только с некоторыми положениями авторов четырех статей, напечатанных в «ИК» и в целом оцененных и Гельманом и Черныхом достаточно высоко, но — прямо или косвенно, опираясь на собственный творческий опыт, они полемизировали еще и друг с другом. И, по-моему, не следует пытаться их «примирить», не надо искать пути для сближения их позиций по тем творческим вопросам, которые сегодня были проанализированы так остро и подробно. Зачем добиваться в этих вопросах единообразия? Ведь как раз художественное многообразие в подходе к общезначимым проблемам и темам составляет наше богатство, обусловливает — в немалой степени — силу искусства социалистического реализма. Пользуясь выражением Валентина Черныха, скажу поэтому, что

чем больше появится у нас «заинтересованных драматургов», по-своему ищущих пути к сердцевине вопросов, выдвигаемых временем, тем дальше продвинется советский кинематограф в художественном освоении эпохи — во всей ее полноте и сложности.

По-моему, в сегодняшней дискуссии интересно и плодотворно был поставлен еще один вопрос: о том, какое содержание следует вкладывать в такое общеупотребительное понятие, как проблемность «производственного» фильма. Мы все сошлись на том, что гражданственная острота, точная нацеленность в постановке наболевших проблем, все более действенно, по-деловому решаемых нашим обществом, — это и есть тот постоянный «резерв» искусства, из которого должны черпать и конфликты и характеры его творцы. Тут не может быть места «осторожности ради осторожности», полуправдам, стыдливому камуфлированию реально существующих в жизни конфликтов и противоречий. Рецидивы такого подхода к задачам отражения современности на экране и на сцене (в них, в этих рецидивах — наглядное свидетельство живучести, хотя и в модифицированном виде, пресловутой «теории» бесконфликтности) не раз получали партийную отповедь. Вспомним, как резко говорил Леонид Ильич Брежнев в выступлении перед партийно-хозяйственным активом Азербайджана о тех местных работниках, которые боятся показывать особо острые выпуски «Фитиля». Нам, кинематографистам, следует постоянно учиться у партии смелости и целенаправленности в рассмотрении, исследовании общественно важных проблем и вопросов. Никакой пользы, конечно, не принесут фильмы крикливо «разоблачительные», неоправданно размашистые и лишенные перспективы. Но и благовидная «осторожность» тоже снижает действенность киноискусства, уменьшает КПД нашего участия в общенародном деле коммунистического строительства. С этим мириться не следует, ибо склонность к общим местам и «обтекаемым» решениям жизненных конфликтов противоречит гражданским и нравственным нормам, укоренившимся в жизни советского народа благодаря призывам партии к действенной, партийной целеустремленной самокритике, к воспитанию в людях патриотической активности, непримиримости к недостаткам и плохим, безответственным работникам. Нам надо постоянно помнить, что и к нам, кинематографистам, прямо и непосредственно относятся замечательные слова Л. И. Брежнева, сказанные им на XXV съезде партии: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция».

Так что же мешает порой выявлению и подлинно художественному выражению активной общественной позиции художника в фильмах на «производственную тему»? Не просто ответить на этот вопрос однозначно. Еще раз соглашусь с Гельманом: острота ради остроты, острота, рассчитанная на «щекотание нервов зрителя», никому не нужна. Такая «острота» обычно призвана, так сказать, компенсировать недостаток глубины и основательности в понимании художником той или иной общественной проблемы, отсутствие у него подлинно партийного подхода к теме, забвение им исторической перспективы. Но без всего этого не может быть подлинно правдивого, глубокого отражения современности на экране. Ощущение перспективы, диалектики развития жизни необходимо художнику, обращающемуся к современной проблематике, как первое и основополагающее условие успеха его работы. В искусстве нам нужно (об этом верно говорил В. Черных) не расследование данного события, а исследование стоящих за ним жизненных процессов. Неоценимую помощь в этой работе оказывают художнику материалы ноябрьского Пленума ЦК КПСС, глубокая и мудрая речь Леонида Ильича Брежнева. Пленум пробудил в каждом из нас не только чувство непримиримости к недостаткам, но и ясное представление о размахе трудового творческого подвига советских людей, ощущение силы и энергии, динамизма нашего общества. Глубокий научный анализ самых трудных хозяйственных и общественных проблем времени партия сочетает с ясной, конструктивной программой решения этих проблем, с непоколебимой уверенностью в реальности их решения. И я убежден, что мера действенности, а значит, и зрительского признания лучших наших «производственных фильмов» последнего

времени в значительной степени определяется именно глубиной исследования оптимальных способов решения проблем в них поставленных. Так, победа авторов «Премии» объясняется не только остротой исследованного в фильме конфликта, но и тем историческим оптимизмом, с каким рассматривают они пути возможного выхода из возникшей ситуации, их верой в творческие силы, в государственную зрелость нашего рабочего класса.

Образ Потапова, кстати, важный аргумент в полемике В. Черныха с Г. Кулагиным. Драматург прав, утверждая, что роль современного рабочего на производстве нельзя выразить количественным соотношением разных по своей социальной принадлежности персонажей. Но и Г. Кулагин отнюдь не с «арифметической» точки зрения подходил к кинорепертуару, когда предъявлял счет кинематографу, когда упрекал нас в том, что мало еще на экране Потаповых, таких представителей современного рабочего класса, как сталевары Г. Бокарева и Ю. Карасика. Он был глубоко прав, когда выразил пожелание, чтобы почаще появлялись на наших экранах такие «единицы», как бригадир Потапов, в своеобразии личности и судьбы которых столь же наглядно проявлялась бы сущностная, корневая роль рабочего класса в поступательном развитии всего нашего общества.

Конечно, причины несостоятельности иных «производственных фильмов», появившихся на экранах кино и телевидения в самое последнее время, — всякий раз разные. Часто наблюдаем мы и общественную незрелость, и профессиональное неумение, и подмену реальных проблем недоразумениями, похожими скорее на «бурю в стакане воды».

Думается, что направленность состоявшегося сегодня разговора подводит к осознанию творческих вопросов еще более сложных, имеющих действительно решающее значение для продвижения кинематографа вширь и вглубь «производственной темы». Мне, например, показалось весьма примечательным то, как сопрягались в высказываниях обоих драматургов призывы к укрупнению и обострению проблематики «производственного фильма» с далеко неоднозначными размышлениями о способах подхода к личности героя-современника в современных фильмах на «производственную тему». При всей несхожести взглядов моих собеседников на проблему героя в «производственном фильме» одно из их суждений, думаю, волнует неопровержимо; творческое осмысление этой важнейшей проблемы и даст нам искомый ключ к вскрытию новых художественных «резервов» темы. В этой связи признание А. Гельмана о том, что для него «типические условия быта, которые могут содействовать или мешать проявлению индивидуальности», важнее, нежели сама «индивидуальность», я воспринял скорее как полемическое преувеличение. Ведь даже если мы и примем возможность декларированной драматургом — «при незначительной переработке роли» — трансформации Потапова в Потапову, мы ни в какой мере не снимем проблему тщательной разработки характера героя в «производственном фильме» вообще, в «производственных фильмах» Гельмана в частности. На мой взгляд, бытующее в критике представление о драматургии А. Гельмана как о драматургии, интересной только конфликтными ситуациями, не выдерживает серьезной проверки. По-моему, «Премия» являет собой как раз тот тип драматургии, когда ситуации не «отменяют» характера, наоборот, предполагают необходимость их очень выпуклой и максимально точной разработки. Но, разумеется, разработки, осуществленной по-особому, в параметрах, диктуемых особенностями публицистически активизированной драматургии Гельмана. (В этом смысле и очень примечательны, и вполне уместны размышления писателя о брехтовской традиции, для него по-особому актуальной.) В «Премии» такие характеры есть. Прежде всего — Потапов и Батарцев, но не только они, а и некоторые другие тоже. И не беда, что какие-то обстоятельства их биографий вынесены «за кадр». Грани их судеб отражаются в гранях той ситуации, в которой они все действуют. В сложной диалектике их поведения, в противоборстве их позиций прорисовываются поэтому и их личность, и масштаб, и перспектива исследуемого конфликта; не просто декларируется, но художественно убедительно реализуется неотвратимость торжества той

жизненной позиции, за которую выступает Потапов.

В «Обратной связи» (это подтверждают суждения оппонентов А. Гельмана, выступивших на страницах нашего журнала) исходная драматургическая ситуация тоже сильно и ясно выражает активную общественную позицию автора. В этом сценарии находит продолжение — в системе координат, обозначенных драматургическим замыслом, — уже знакомый нам подход к личности, судьбе героя, получает развитие то понимание социального типа, на котором настаивает Александр Исаакович. И так же как в «Премии», в «Обратной связи» есть характеры неповторимые, ярко своеобразные. И то, что Гельман выдвигает категорию «типа» (как нечто отменяющее категорию характера), «Обратной связью» тоже, на мой взгляд, никак не подтверждается. Что же касается «своеобразия мышления, своеобразия жизненной позиции», о которых говорит автор этого, во многих отношениях примечательного, сценария, то и то и другое, как известно, и составляют основу основ воплощения характера героя в реалистическом искусстве.

Другое дело, что творческий опыт А. Гельмана отмечен и интереснейшими открытиями и противоречиями, которые заслуживают не менее серьезного внимания и анализа. Казалось бы, в «Обратной связи» ему удалось доказать примат конфликтной ситуации над характером, над индивидуальной обрисовкой персонажей. Нарочито повторив в «Обратной связи» исходные «слагаемые» ситуации, впервые воспроизведенной в «Премии», он разработкой ситуации не ограничился. Да и не мог ограничиться. В разработке некоторых персонажей он и на этот раз продемонстрировал богатство индивидуальных оттенков в проявлении «типовых» черт нашего современника, в этой ситуации раскрывающихся. Но, как это еще раз подтвердила наша дискуссия, на сей раз его работа над образами многих персонажей оказалась менее завершенной в художественном отношении. Самое веское тому доказательство — всеобщее повышенное внимание к фигуре Нуркова, нарушившее драматургическое равновесие в фильме и даже, по собственному признанию Гельмана, повлекшее за собой непредусмотренную им коррекцию в восприятии фильма. Дело здесь не только в игре М. Ульянова. Дело здесь в том, что драматургу удалась драма Нуркова, драма, ломающая рамки ситуации, поднимающая нас от конкретного производственного конфликта к высотам размышлений о природе коммунистической нравственности.

Александр Исаакович облегчил сегодня мою задачу, признав, что образ Сакулина у него не получился. Важно понять, почему не получился. Ведь Сакулин — носитель самой важной для нас, глубоко волнующей автора истины. Но, как мне кажется, в сценарии Сакулин оказался всего лишь пленником ситуации, функцией публицистического замысла автора, направляющей силой в развитии конфликта. «Типовая» позиция главного героя фильма не вывела нас на психологический уровень в постижении существа конфликта, а главное, лишила конфликт перспективы. Недаром многим зрителям и критикам «благополучный» исход противоборства Сакулина и Нуркова показался произвольным. Этому впечатлению способствовала схематичность, нарочитая заданность образа Лоншакова. Его словно «пригласили» в фильм, дабы развязать узел острого конфликта. Но в его позиции в фильме многое осталось непроясненным. Те, кто указывал на невозможность коллизии, при которой первый секретарь обкома ничего не знал бы о ситуации на крупнейшей в области стройке, были, думается, правы, тем более что в фильме (во многом благодаря В. Владимирову) Лоншаков — это всего лишь еще один deus ex machina, величественно, но необъяснимо равнодушно возвещающий развязку (никого не устраивающую!) так, как если бы все происшедшее его никак не касалось. Повторяю, «Обратная связь» — произведение значительное и острое, обращающее зрительскую мысль к вопросам столь же актуальным, сколь непростым, не поддающимся однозначным решениям. И все-таки то, что в фильме по сути вообще нет никакого решения обнаружившегося конфликта, свидетельствует о слабости позиции автора. И о противоречиях, заключенных в его исходных творческих установках. Отказавшись от анализа мотивов,

психологических пружин, двигающих его героями, он не усилил публицистическую активность пьесы, а ослабил ее. Тем более важным представляется мне его признание, родившееся в ходе нашего разговора: «перспектива производственной темы во многом связана с более подробным анализом мотивов поведения людей на работе». В этих словах я, как, наверное, и все друзья Гельмана, вижу обнадеживающее обещание выхода на новый уровень анализа: к характерам, к индивидуальности.

Уж коль мне выпало завершить наш разговор, хочу подчеркнуть, что Гельман был прав, когда отметил, что размышления о современном уровне воплощения на экране «производственной темы», о путях и средствах дальнейшего повышения этого уровня, составившие ядро, сердцевину проведенной дискуссии, были полезными. Думаю также, это обстоятельство наилучшим образом опровергает пессимизм В. Черныха, сожалевшего об ограниченности влияния критики (из-за ее отставания во времени от работы драматурга) на кинописателя. Ну и что ж, что с момента завершения работы над сценарием «Собственное мнение» В. Черных написал уже «одну пьесу и три сценария»? Не сомневаюсь, что все сказанное и написанное о его работе с режиссером Ю. Карасиком над «Собственным мнением», в том числе и авторами нашего журнала, не останется для него втуне. Ведь, как заметил сам Валентин Константинович, «человеческий тип, открытый и зафиксированный писателем (добавлю — если он удался ему. — *А. М.*), живет десятилетиями». Стало быть, у писателя, да и у нас тоже, есть время и поспорить и переосмыслить, в случае необходимости, «открытое и зафиксированное» писателем, применить мысли, развившиеся в ходе обсуждения одного произведения, к работе над другими, явившимися ему вослед.

Позволю себе — чтобы уточнить свои позиции в споре с Гельманом о проблеме характера — повторить мнение В. Черныха, показавшееся мне весьма убедительным и перспективным: «...Своей задачей, — сказал он, — если говорить о «производственном фильме», я считаю создание характеров современников, рассказ людям о них самих, чтобы они лучше понимали себя и тех, кто живет и работает рядом».

Не может не привлечь, не заинтересовать и та определенность, та увлеченность, с какой драматург защищает тип героя, близкого ему, любимого им. Думаю, что эти черты любимого героя Валентина Черныха в первую очередь и снискали его фильмам широкий и доброжелательный общественный отклик.

Но хочу напомнить и о постоянстве, с которым те же зрители и критики формулируют свое неприятие некоторых свойств излюбленного персонажа В. Черныха — от председателя Семена Боброва до социолога Петрова. Их общее достоинство: оптимизм, жизнерадостность, наступательность, активность, увлеченность делом, жизнью — словом, все то, что делает их, по определению самого драматурга, веселыми людьми. Их общий недостаток: победительность, отдающая бравадой, напористость, граничащая с душевной неделикатностью. «Социальный оптимизм», на котором настаивал сегодня Валентин Константинович, возражая своим критикам, действительно является в искусстве одной из корневых черт нашего бытия, если только его претворение в конфликте, сюжетных ситуациях, характерах не снимает остроту и не нивелирует серьезность проблем, которые, по замыслу авторов, должны взволновать зрителя.

Впрочем, убежден, если достоинства, перечисленные выше, являются программными для В. Черныха, обладающего даром «открытия и фиксации» новых черт подлинного героя времени, то недостатки их преходящи.

Слушая сегодня В. Черныха, я еще раз убедился, насколько богат и многообразен запас его представлений о нашем современнике. И подумал, что встречи с истинным героем драматурга у нас еще впереди.

Залог этому — плодотворность «обратной связи», обнаружившейся в заочной дискуссии, проведенной редакцией. Многие мысли, высказанные в статьях Г. Кулагина, С. Шаталина, А. Радова и И. Розенфельда, а сегодня в выступлениях А. Гельмана и В. Черныха, заслуживают, по-моему, того, чтобы мы их не забыли и по возможности взяли на вооружение.

«Фитиль»
«Странная женщина»
«Альманах кинопутешествий»
«Лев Толстой — наш современник»

В. Веселовский

Лечение смехом

«ФИТИЛЬ». Всесоюзный сатирический киножурнал. Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов.

Лет семнадцать назад, когда вышли первые номера «Фитиля», съемочная группа очередного сюжета, посетив одного из своих ответственных «героев» и представившись ему, услышала в ответ:

— «Фитиль»? Знаете, очень занят, все никак не соберусь перелистать...

Весьма занятый товарищ впервые слышал о «Фитиле» и решил, что это новый литературный журнал.

Сегодня «Фитиль» знают. Вышло 200 его номеров. На знаменитом празднике юмора в болгарском городе Габрово в 1977 году он взял главный приз по разделу кинокомедии. В 1978 на кинофестивале в Ереване «Фитиль» разделил приз за лучшие кинокомедии с лентой Г. Данелия «Мимино», причем в мотивировке диплома говорилось: «За развитие сатирического жанра в советском кино».

И наконец, как итог многолетней работы — Государственная премия СССР прошлого года.

До появления «Фитиля» в природе кинематографа не было ничего похожего (насколько я знаю, и сегодня «Фитиль» — единственное в мире периодическое сатирическое киноиздание). Были «мультяшки» со зверюшками, рассчитанные в основном на детей. Что же касается документальных кинофельетонов в той форме, какая прочно сложилась в «Фитиле», то здесь, как говорится, ничего близко не лежало

Когда возникла идея «Фитиля», за ее воплощение со свойственной ему энергией взялся Сергей Михалков. В пятом номере «Искусства кино» за 1962 год он обратился к литераторам, кинорежиссерам и артистам — собратьям из сатирического цеха с открытым письмом, призывая растить дитя сообща. Уже в следующем номере журнала на письмо С. Михалкова откликнулись Игорь Ильинский («Я — за вооружение смехом...»), Борис Ласкин («Нужен точный расчет»). Мария Миронова («Долой стандарт»), Леонид Лиходеев («Дерзать— так дерзать»). Лиходеев писал тогда: «Во первых строках своего письма Сергей Владимирович пишет в том смысле, что оружие должно стрелять. С этим нельзя не согласиться, если иметь в виду, что это оружие — огнестрельное. А если оно холодное? Бывает же и холодное оружие. Из холодного оружия не стреляют. Им бряцают. Так вот, по линии бряцания холодным оружием мы занимаем более высокое место, чем по линии стрельбы из огнестрельного. Мы любим бряцать, дорогой читатель, и не очень любим стрелять».

И невооруженным глазом видно, что Л. Лиходеев призывает «Фитиль» к боевой и острой сатире. Каким же оружием стал «Фитиль» — огнестрельным или холодным? И вообще — почему «Фитиль»?

«Фитиль» — слово, хорошо знакомое военным морякам. Когда командир эскадры замечал какие-нибудь неполадки на одном из кораблей (отклонение от курса и так далее), на флагманском судне поднимался позывной сигнал корабля-нарушителя и по команде «фитиль» производился выстрел из орудия (чтобы привлечь внимание других кораблей к сигналу флагмана). Отсюда пошли выражения «схватить фитиля», «фитильнули». Применяют, как известно, фитиль еще и подрывники... Вот, по всей видимости, такие ассоциации и натолкнули создателей киножурнала на это название.

Кому из кинозрителей не знакома эта заставка! Каждый выпуск журнала начинается

с того, что на экране с помощью запального фитиля взрывается зарядный ящик, начиненный не порохом, а сатирическими сюжетами. М. Е. Салтыков-Щедрин писал про сатиру: «Это оружие — очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порок, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех».

«Правда» так отзывалась о первых опытах «Фитиля»: «Этот сатирический киножурнал сразу же пришелся по душе советским людям. Сатира обрела новую силу, взяла себе в союзники всевидящее око киноаппарата, беспощадную документальность, высокохудожественную игру комедийных актеров и острую сюжетность. Она бьет прямой наводкой».

Бюрократизм, ничегонеделание на работе, головотяпство, тупость, равнодушие, бесхозяйственность, взяточничество, мещанство, псевдоинтеллигентность... Перечень мишений, по которым бьет «Фитиль», можно значительно расширить.

Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев в конце прошлого года в речи на Торжественном заседании, посвященном вручению ордена Ленина столице Азербайджана, поддержал критику, проводимую «Фитилем», его гражданскую смелость.

Каждый выпуск киножурнала состоит из нескольких блиц-сюжетов. Это и игровой сюжет, и мультипликационный, и документальный. Но, конечно, больше всего зритель любит документальные сюжеты: ведь самые действенные ощутимые результаты дают именно они.

«Фитиль» не возбуждает уголовных дел против своих героев, объекты его критики не подходят под уголовный кодекс. Работники «Фитиля» считают, что разоблачение, скажем, вора — дело судебных органов, и об этом «Фитиль» не «пишет».

«Фитиль» призывает уважать и соблюдать наши законы и правила социалистического общежития, зачастую предупреждает преступление, заставляет серьезно задуматься головотяпов, бюрократов, халтурщиков и других своих «героев».

...Вот, скажем, документальный сюжет «Золотая стружка». О чем он? В городе Перми работают два завода. Один завод прокатывает металлические болванки весом в 650 кг, а другой вытачивает из этих болванок деталь весом... в 40 кг. Остальной дефицитный металл идет в стружку. Подходит это преступление под уголовный кодекс? Вроде бы нет, хотя растрата огромных государственных средств здесь налицо.

Или, к примеру, как расценивать действия некоторых руководителей предприятий, которые, борясь за присвоение почетного Знака Качества, по существу, не обращают внимания на свою основную продукцию? В сюжете «Мыльные пузыри» «Фитиль» критиковал Дмитровский завод мостовых железобетонных конструкций: из всей выпускаемой им продукции один лишь обогащенный песок получил Знак Качества. А вот Министерство электронной промышленности выдвинуло на Знак Качества... детскую игрушку, которая называется «Устройство для получения мыльных пузырей».

Несомненно, что подобные действия подлежат всенародному осмеянию.

Приведенные примеры бесхозяйственности, безответственности и головотяпства, на мой взгляд, на грани служебных преступлений. И гражданская функция «Фитиля», его разоблачительный смех служат тому, чтобы прервать эту порочную цепочку.

Надо сказать, что «Фитиль» с его документальным обличительным сатирическим зарядом вызывает реакцию не только в зрительном зале, но и в соответствующих самых высоких руководящих органах. По выступлениям «Фитиля» принимались решения Совета Министров СССР, ЦК Компартий союзных республик, крайкомов, обкомов партии и так далее.

В сюжете «Мех сквозь слезы» рассказывалось о наплевательском отношении заготовителей к ценному оленьему меху, в результате чего ежегодно десятки тысяч шкур бульдозерами сгребались на свалку. Происходило это потому, что по данному виду сырья не было государственной отчетности, а значит, не было нужного контроля и требовательности. После

«Фитиль» № 47.
О. Аросева и Г. Вицин
в новелле «Карусель»



выступления «Фитиля» Госплан РСФСР сделал соответствующие коррективы, внес заготовку шкур в строку плана.

Еще пример результативной действенности журнала. Было время, когда в РСФСР за угон автомобиля полагалось всего 15 суток. После выхода на экраны сюжета «Покататься захотелось» в уголовный кодекс республики были внесены изменения.

Порой «Фитилю» приходится брать под контроль тот или иной «опубликованный» сюжет (когда принятые меры были недостаточно эффективны).

В одном из номеров киножурнала рассказывалось об уничтожении гор, окружающих Кисловодск и создающих микроклимат курорта. Некоторые излишне предприимчивые хозяйственники пустили их на щебенку. После выхода сюжета «добыча» щебенки прекратилась, однако «Фитиль» еще раз обратился к этой проблеме, потребовав, чтобы горе-хозяйственники исправили свои ошибки. Сейчас окрестностям города возвращается первозданная красота.

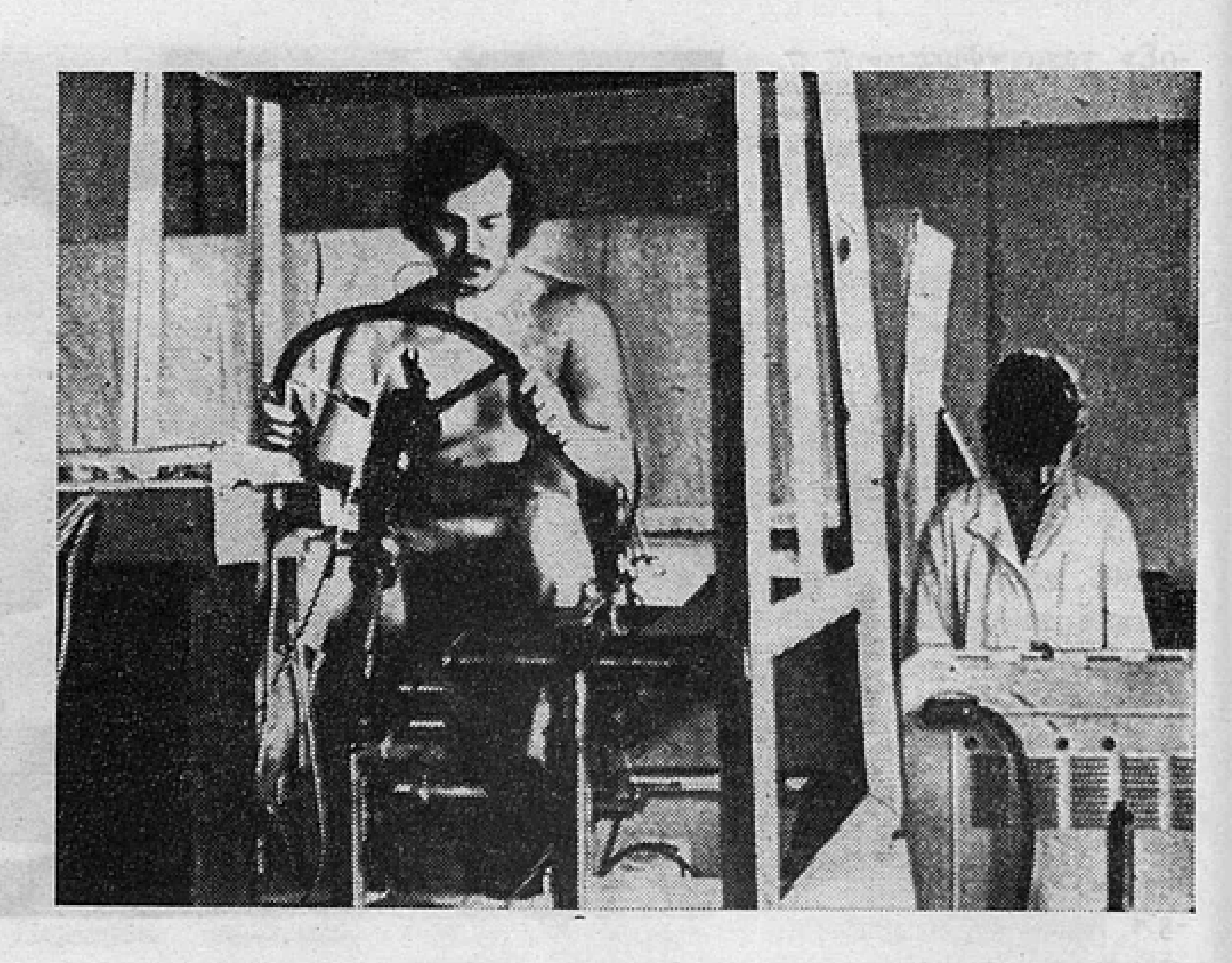
Н. В. Гоголь говорил: «Насмешки боится даже тот, кто ничего не боится». Эти слова можно было бы вынести эпиграфом в заставку «Фитиля».

Естественно, мало кто хочет стать героем «Фитиля». «Слава», «популярность», приобретенные с его помощью, вряд ли кого устроят. И потому журнал недолюбливают те, чья деятельность хотя бы косвенно была поставлена «Фитилем» под сомнение. Порой они жалуются на «Фитиль» в высокие инстанции, они, если бы это было в их силах, запретили бы показ журнала.

Надо отметить, что многие сюжеты «Фитиля» имеют явно выраженный, если можно так сказать, профилактический характер. Аукнется в одном месте, но может откликнуться в другом, потому что тот или иной нерадивый работник наверняка задумается: «А если и про меня так?»

Разве мало у нас специалистов, которые «экономят» порой на мелочах, теряя потом в главном? Может быть, задумаются они об этом, когда увидят в «Фитиле» ценное импортное оборудование пяти заводов, стоящее под замко́м из-за того, что в свое время кто-то

«Фитиль» № 191. Новелла «Цена красивых слов»



«сэкономил» валюту на покупке запасных частей.

Может, застынет топор в руке тех хозяйственников, от которых так ждет и никак не может дождаться милости наша природа, может, дрогнет рука директора фабрики, спускающего промышленные отходы в чистые воды наших рек, когда увидят они на экране мертвых севрюг и осетров, погибающих в Тереке, когда услышат иронические слова диктора: «Ты слышишь, севрюга? Оказывается, твои интересы полностью учитываются. И твои, белуга, тоже. Для вас построили эти специальные рыбоходы, эти искусственные озера... Обеспечили рыбу всем, кроме воды».

В следующем выпуске «Фитиль» показывает виновников гибели рыбы — ответственных товарищей из Министерства мелиорации и водного хозяйства СССР на заседании Госарбитража, и зритель узнает, что за преступное отношение к нашей природе на министерство наложен штраф в размере шести миллионов рублей. И тут же — фотографии с места гибели рыбы. Зритель очень остро чувствует эту потерю, которую нельзя возместить никакими рублями.

Это воистину драматические кадры. Очень емкие и выразительные.

Вообще, надо сказать, что художественно-изобразительные средства, используемые в «Фитиле», разнообразны, интересны и специфичны. На временном пространстве в одну-три минуты в сюжет надо заложить завязку, развитие и разрешение конфликта. Это не штамп, а закон блиц-сюжета. В конце анекдота, если это игровой сюжет, обязательно неожиданная развязка, удар, разоблачение зла. Задача очень трудная и часто оказывающаяся не по зубам даже известным писателям-сатирикам.

Но постепенно вокруг «Фитиля» сложился сильный авторский коллектив как молодых, так и маститых литераторов, которые со временем разобрались в специфике драматургии «Фитиля». Это Б. Ласкин и Л. Ленч, Л. Лиходеев и В. Санин, М. Жванецкий и Г. Горин, А. Арканов, А. Курляндский, А. Хайт, А. Внуков и многие другие талантливые авторы из разных городов нашей страны.

Получив от автора одну страничку текста, режиссер должен найти такие выразительные средства кино, чтобы за несколько минут начать и закончить целое драматическое про-

«Фитиль» № 162.
Новелла «Вещи-невидимки»



изведение, только очень маленькое по размерам.

Для работы над игровыми сюжетами приглашались такие режиссеры, как В. Азаров, А. Бобровский, Г. Данелия, Г. Егиазаров, Э. Климов, И. Магитон, Л. Марягин, А. Митта, Н. Михалков, В. Раппопорт, А. Сахаров, Ю. Чулюкин, Б. Яшин и другие. Мультипликацию для «Фитиля» разрабатывали И. Аксенчук, В. Котеночкин, В. Пекарь, В. Попов, Е. Гамбург, Ф. Хитрук.

Вот как Г. Данелия передал свои ощущения от работы в «Фитиле»: «Для меня работа в «Фитиле» — это сочетание приятного, полезного и очень трудного.

Приятного — потому, что я имею возможность чаще, чем где-либо, встречаться с любимыми мною комедийными актерами и авторами.

Полезного — потому, что я благодаря реальным результатам деятельности «Фитиля» чувствую свою общественную полезность. И еще потому, что я имею возможность попробовать себя в жанре киноминиатюры. А труднсе в работе для «Фитиля» — это то, что она требует от авторов, режиссеров, операторов, актеров — всех, кто занимается «Фитилем», предельного профессионализма. Дилетантам, «гастролерам», любителям легкого успеха в «Фитиле» делать нечего».

Особо хочется подчеркнуть роль тех создателей игровых сюжетов, которые своим мастерством, что называется, облегчали нелегкую жизнь режиссеров «Фитиля». Речь идет о талантливых актерах комедийного жанра, таких как О. Аросева, Р. Быков, Г. Вицин, Е. Весник, З. Высоковский, А. Грибов, Е. Евстигнеев, Р. Зеленая, О. Ефремов, И. Ильинский, С. Крамаров, Н. Крючков, Л. Куравлев, Е. Леонов, Г. Менглет, А. Миронов, Л. Миров, М. Новицкий, Ф. Раневская, Ю. Никулин, В. Орлова, Н. Парфенов, Т. Пельтцер, М. Пуговкин, И. Саввина, С. Филиппов, З. Федорова, И. Чурикова, В. Этуш и многие другие.

Интересно рождалась форма кинофельетона, сочетающая в себе игровое и документальное кино.

Вот сюжет, обращенный к достоинству мужчин. Для его воплощения актерская группа из двух ребят и одной девушки отправляется на улицы города. По команде режиссера мнимые хулиганы начинают на глазах прохожих приставать к девушке. Скрытая камера раскрыва-

ет зрителям всю меру трусости и равнодушия прохожих. Никто не бросился на помощь, никто не призвал распоясавшихся парней к порядку. Печально звучат финальные слова, обращенные в зрительный зал: «Девушки! Надейтесь только сами на себя! Занимайтесь самбо!» Злой сюжет и, на мой взгляд, очень действенный.

На этом же приеме снят сюжет «Чужие дети». По просьбе режиссера дети от пяти до двенадцати лет просят на улице у взрослых прикурить. И ни один не получает отказа. Затем у «добреньких» взрослых берется интервью, задается вопрос: каково ваше отношение к курящему ребенку? Тот, кто минутой раньше давал ребенку прикурить, высказывает свое возмущение.

Так «Фитиль», создавая новые формы кинопублицистики, взывает не только к закону, но и к гражданской, к моральной ответственности людей.

Бывает, что съемочная группа, выезжая на съемки документального сюжета, вдруг сталкивается с таким фактом, который ломает весь намеченный план съемок — тогда возникает импровизация.

Импровизация бывает и при съемках игрового сюжета. Однажды снимался сюжет по сценарию А. Арканова и Г. Горина «Песик с прицепом». Это рассказ об одном незадачливом лекторе, который читает лекции о вреде алкоголя. Но любители спиртного к нему на лекцию почему-то не ходят. Тогда он дрессирует собачку, привязывает ей на шею четвертинку и до открытия винных отделов пускает ее по району. «Жаждущие» бегут за собачкой, и она приводит их в клуб на лекцию... Все было продумано, отрепетировано, актеров загримировали под пьяниц.

Но после команды «Мотор» собачка, сбившись с заданного маршрута, бросилась к пивному ларьку, что находился по соседству с местом съемок. Стоявшая к нему очередь, увидев под ногами «живую» четвертинку, тотчас устремилась за песиком, и натуральные пьяницы, сами того не подозревая, попали в «Фитиль», так как оператор, к счастью, не выключил камеры. Можно представить себе, сколько жалоб поступило потом в редакцию от случайно попавших в кадр завсегдатаев ларька.

Этот и другие популярные сюжеты всегда вызывали живой отклик зрителей, надолго запоминались. И тогда было решено сделать большой «Фитиль», составленный из лучших игровых сцен (документальные сюжеты сюда не вошли, чтобы дважды за один и тот же грех не наказывать виновных).

При помощи интересно найденного мультипликационного героя эти сцены соединились в одном полнометражном художественном фильме под названием «Сделано в «Фитиле». Успех он имел колоссальный, получил, как я уже говорил, первые премии в Габрово и Ереване, затраты же на него были минимальны.

И здесь мне хотелось бы покритиковать кинопрокат, который расчленяет этот большой фильм на короткие альманахи, и потому маловероятна возможность увидеть полнометражную ленту целиком.

Прошлым летом в Болшеве я был на третьем всесоюзном семинаре создателей «Фитиля». Здесь писатели-сатирики, режиссеры, операторы обменивались опытом, придумывали новые сюжеты. Перед творцами «Фитиля» выступали руководители Министерства юстиции, прокуратуры, суда, Комитета народного контроля, других различных ведомств и министерств, информация о работе которых оказалась весьма полезной для сотрудников и авторов «Фитиля».

Кстати сказать, сотрудники — а по штатному расписанию они нарекаются редакторами «Фитиля» — молодые талантливые литераторы, фамилии которых часто появляются на 16-й полосе «Литературной газеты», в «Крокодиле», звучат по радио. Это В. Панков, А. Тараскин, Ю. Рихтер, Я. Харечко.

На семинаре были главные редакторы сатирических киножурналов союзных республик. (Пока такие журналы созданы не во всех республиках, но тенденция к этому явно наблюдается.) Они привезли с собой в Болшево последние номера своих киножурналов, которые профессионально и доброжелательно обсуждались всеми участниками семинара.

Обмен опытом несомненно пошел на пользу. Возникла мысль кое-что из республиканских сюжетов включить в «Фитиль» и вообще, может быть, устроить нечто вроде фестиваля республиканских сатирических киножурналов. Справедливо говорилось на семинаре о создании секции киносатириков при Союзе кинематографистов СССР.

...Мы сидим на четвертом этаже «Мосфильма» в кабинете главного режиссера «Фитиля», заслуженного деятеля искусств РСФСР Александра Столбова.

С. Михалков говорил в одном из интервью: «Нет в нашем киножурнале такого сюжета, в режиссерской разработке которого не участвовал бы А. А. Столбов. Его можно увидеть и в монтажной, и на озвучивании, его мнение учитывается режиссерами при подборе актеров. И не в последнюю очередь благодаря организаторским способностям А. А. Столбова каждый очередной выпуск «Фитиля» выходит в срок и получает высокую профессиональную оценку».

Я слушаю увлеченный рассказ А. Столбова о проблемах «Фитиля», отмечаю несколько раз повторенную фразу, что высокая награда понимается в редакции как внимание партии и правительства к вопросам киносатиры. И во мне рождается уверенность: лучшие номера «Фитиля» еще впереди.

А. Липков

Новизна старых истин

«СТРАННАЯ ЖЕНЩИНА»
Сценарий Е. Габриловича, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Н. Ардашников. Художник Г. Мясников. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Е. Попова. «Мосфильм», 1978.

Давая фильму название «Странная женщина», его авторы — режиссер Юлий Райзман и сценарист Евгений Габрилович как бы заранее предупреждали зрителя, что готовы к полемике с ним. Что они не удивятся, если кто-то сочтет их героиню и впрямь странной — ведь, право же, далеко не каждая женщина решится расстаться с налаженным благоустроенным бытом, с преуспевающим, неплохо обеспечивающим семью мужем, со всеми преимуществами жизни в столице ради эфемерного чувства, именуемого «любовь».

Что же касается самих авторов картины, то ничего странного в поступке своей героини они не усматривали («...для нас, создателей фильма, героиня — женщина совсем не странная», — говорил в одном из интервью Юлий Райзман) и в общем-то надеялись, что и зрители в большинстве своем с ними согласятся. Ведь взгляды на жизнь, стремления и вытекающие из них поступки их героини — не странность, а норма. Должны быть нормой. Быть может, посмотрев фильм, с этим согласятся и те, кто прежде придерживался иных взглядов. Или даже если не согласятся, то задумаются о своей жизни — о той, что уже прожита, и той, что еще впереди.

Предлагая в фильме пример личности неординарной, поведения максималистского и бескомпромиссного, авторы приглашали зрителей к определению своих взглядов на жизнь и на любовь и, что отсюда же вытекает, — к спору. Ведь в таких глубоко личных, касающихся каждого, вопросах не может быть общей для всех точки зрения — иначе и говорить было бы не о чем.

Немаловажно и то, что и Е. Габрилович и Ю. Райзман не просто верно угадали тему, глубоко личную для многих из своих зрителей. Прежде всего эта тема была глубоко личной для них самих. «Странная женщина» естественно продолжила все их главные прежние фильмы (совместные и несовместные): «Машенька», «Урок жизни», «А если это любовь?» — в каждом из этих картин речь шла о любви, о великой цене этого чувства, его преобразующей силе.

Итак, у Жени Шевелевой, героини «Странной женщины», вроде бы есть все, что полагается для счастливой жизни. Есть муж — человек серьезный, положительный, заботящий-

ся о семье. Есть сын. Есть свекровь, которая тянет воз домашних хлопот. Есть достаток в доме. Есть работа — не то что бы самая увлекательная, но, во всяком случае, вполне ее удовлетворяющая — она юрисконсульт в каком-то большом учреждении.

Чего же ей не хватает? Как будто бы пустяка — любви.

«Да пропади она трижды пропадом, эта ваша любовь!» Как ни странно, слова эти принадлежат самой Жене. Заметим, что в фильме почти адекватно звучат слова ее мужа: «К чертовой матери эту любовь!» Но если подтекстом слов Жени является жажда любви, то за словами мужа стоит подтекст иной, полностью расшифрованный продолжением его тирады: «Люди делом заняты, делом! Она, видите ли, полюбила другого! Помешались, понимаете, на этой любви. Как будто в жизни нет дел поважнее».

Муж занят делом. Он ответственный работник Внешторга, ездит по заграницам, заключает контракты с зарубежными фирмами, покупает необходимое стране оборудование. Занятие у него, ничего не скажешь, ответственное, в масштабах страны оно, наверное, поважнее, чем его личные, внутрисемейные отношения.

Ну, а в масштабах его собственной семьи? Может ли сознание важной служебной функции мужа стать для Жени заменой самого простого женского счастья? Могут ли для нее отсутствие любви, привычка и даже понимание того, сколь важна для общества прочность семейных уз, восполнить комфорт?

Шевелев, быть может и сам того не замечая, и свои семейные отношения тоже рассматривает по-деловому, как одну из форм контракта: «Должны же быть какие-то взаимные обязательства!» — пытается он наставить на путь истинный свою жену. Вразумления его, однако, не способны возыметь действия. Семья для нее не форма взаимовыгодной сделки, не сожительство по контракту. Семья без любви — пустая форма, видимость, лишенная сути. Любовь — не украшающий довесок к благополучному, «правильному» быту — она основа основ, без нее жизнь лишается тепла, радости, самого смысла.

И здесь Женя оказывается максималистом: уходит от мужа, жить без чувства она не хочет.

●

Вполне закономерен тот живой, заинтересованный отклик, который вызвал фильм «Странная женщина». В потоке зрительских писем (интересные выдержки из них приведены в журнале «Советский экран», 1978, № 24) были высказывания, поразительные по искренности, глубине, свидетельствующие о том, что мало для кого из зрителей фильм прошел бесследно. Каково бы ни было их отношение к фильму — горячо приемлющее его или отвергающее, позитивное или негативное — оно было отношением людей неравнодушных, задетых за живое, стремящихся продолжить авторские размышления над непростыми жизненными коллизиями, над проблемами нравственными.

Однако среди множества откликов на фильм, зрительских и профессиональных (рецензии в «Правде», «Советской культуре» и других органах печати), был один, резко выделяющийся на фоне всех прочих. Речь идет об опубликованной в «Комсомольской правде» статье А. Кавко «Исцеление любовью?».

Рецензии на фильмы могут писаться с различной внутренней сверхзадачей. Кто-то из критиков предпочитает разбор самой художественной материи, для других картина становится поводом для рассуждений более широкого свойства — философского, мировоззренческого, третьих более всего интересует отражение в картине сегодняшней социальной действительности, выдвигаемых ею проблем. Статья А. Кавко в этом плане среди иных рецензий на «Странную женщину» выделяется радикальностью авторского посыла. Рецензент явно не намерен довольствоваться мелковатыми для его критического пера размышлениями на эстетические или этические темы — он жаждет исправлять, исправлять немедленно тот социальный вред, каковой, по его разумению, нанесен фильмом советскому обществу.

Действительно, цитирую А. Кавко: «В 1977 году по данным статистики народные суды зарегистрировали 800 тысяч заявлений

о расторжении брака — каждого третьего из общего количества браков, заключенных в том же году. В стране насчитывается немало и так называемых «неполных», безотцовских семей. О влиянии этой острой проблемы на воспитание детей, на морально-духовное равновесие общества в целом говорить не приходится».

Далее рецензент справедливо указывает на то, что наше общество ведет решительную борьбу за укрепление советской семьи, в чем деятельно участвуют педагоги, философы, социологи, общественность и, естественно, кинематограф и телевидение.

Но вот, как выясняется, отдельные авторы портят эту замечательную картину: вместо того чтобы «уменьшать разрушительные последствия в брачно-семейных отношениях», они преподносят доверчивым зрителям сомнительные примеры «странных женщин», жаждущих (цитирую дословно. — *А. Л.*) «всю жизнь прожить во влюбчивой вседозволенности». Сделав такие устрашающие утверждения, автор статьи в «Комсомольской правде» старается остеречь читателя, помочь ему осознать пагубность «вульгарного сладострастия, способного столь же приносить удовольствия, сколько и опустошать, ожесточать душу».

От героини фильма А. Кавко всенепременно жаждет подвига самоотречения — подвига каждодневного, перманентного. Ну а если без жертв и без подвигов? Если героине просто хочется нормального счастья, нормально достойных отношений в семье?

Не будем умалять душевных качеств героини. Она способна и на жертвы, но только во имя чего и во имя кого? Во имя семейного благополучия? Во имя мужа, которого не любит? Есть немало примеров подвижнической любви, достойных нашего восхищения. Но подобную же самоотверженность чувства по отношению к человеку заурядно-банальному, более того — премного довольному собственной заурядностью, навряд ли можно расценить иначе как курьез прихотливого чувства.

Ощущаю известную неловкость от невольно выпавшей мне критической задачи — необходимости разъяснять вещи наипонятнейшие,



«Странная женщина».
Женя — И. Купченко

порой доведенные в фильме до простоты школьной прописи, что, кстати, не кажется мне его достоинством. Начальные эпизоды картины выстроены по драматургии почти арифметической: все исходные тезисы проиллюстрированы наглядными примерами (вот свекровь бесцеремонно вмешивается во взаимоотношения героини с сыном; вот муж позволяет себе бестактность по отношению к ней в присутствии гостей); все не только показано, но и словесно объяснено и разъяснено. Герои только и заняты тем, что говорят друг другу, как они относятся к жизни и любви, почему поступают так, а не иначе, говорят долго, пространно и под конец уже и неэмоционально, не оставляя гаснущему зрительскому восприятию места для довоображения, для сотворчества.

Возможно, подобная двухсотпроцентная разъясненность мотивов и поступков вытекала из стремления авторов донести свою мысль

до тех, кому «странная женщина» Женя Шевелева и впрямь могла бы показаться странной. Однако, как видим, А. Кавко ни в чем не убедили самые очевиднейшие выводы, остальные же, думается, не запутались бы и без столь обстоятельных шпаргалок.

Статья в «Комсомольской правде» написана с уничтожающим критическим запалом. Конечно, отрадно, что заслуги и звания авторов фильма не занижают требовательности рецензента. Жаль только, что разговор этот не подкрепляется доказательствами. Автор статьи, кажется, и всерьез уверен в том, что Райзман и Габрилович стремятся разрушить основы советской семьи. В поступке героини он не углядел ничего, кроме «вечной влюбчивости» и стремления к «преходящим удовольствиям».

К счастью, мы далеко ушли и от беспардонного стиля в разговоре с художниками, и от метода критики, состоящего в припечатывании огульно ругательных ярлыков (или огульно хвалебных, что тоже не лучше), и от менторски безапелляционных суждений, преподносимых читателю как истина в последней инстанции. Можно только удивляться, что рецидив подобного рода критики, как казалось, нашим обществом навсегда отвергнутой, вдруг возник на страницах «Комсомольской правды», газеты, неизменно отличающейся серьезностью суждений об искусстве, чуткостью к мнениям и запросам читающей аудитории, а кроме того, и взыскательностью к литературному уровню публикуемых материалов.

Однако как ни громыхает ярлыками и уничтожающими формулировками А. Кавко, они не избавляют нас от постоянно возникающих по ходу чтения сомнений. И прежде всего нам как-то трудно представить, что Райзман и Габрилович пустились во все тяжкие и стали чуть ли не на путь проповеди «сексуальной революции». Кстати, по словам самих авторов картины, в их намерения входило прямо противоположное. Вот, в частности, высказывание Юлия Райзмана, размноженное тринадцатимиллионным тиражом журнала «Работница» (1978, № 8): «Многие современные мужчины не хотят брать на себя никаких обязательств. Брак, по их представлению, — тяжкие узы. И одно из самых популярных объяснений этой безответственности — ссылка на женское равноправие. Отсюда недалеко и до «теории» вседозволенности встреч, легко и бездумно переходящих в близость, теории, разрушающей нравственный мир человека. А это уже фактор социального здоровья общества, которым мы, советские люди, очень дорожим: ведь общественное и личное действительно неразделимы».

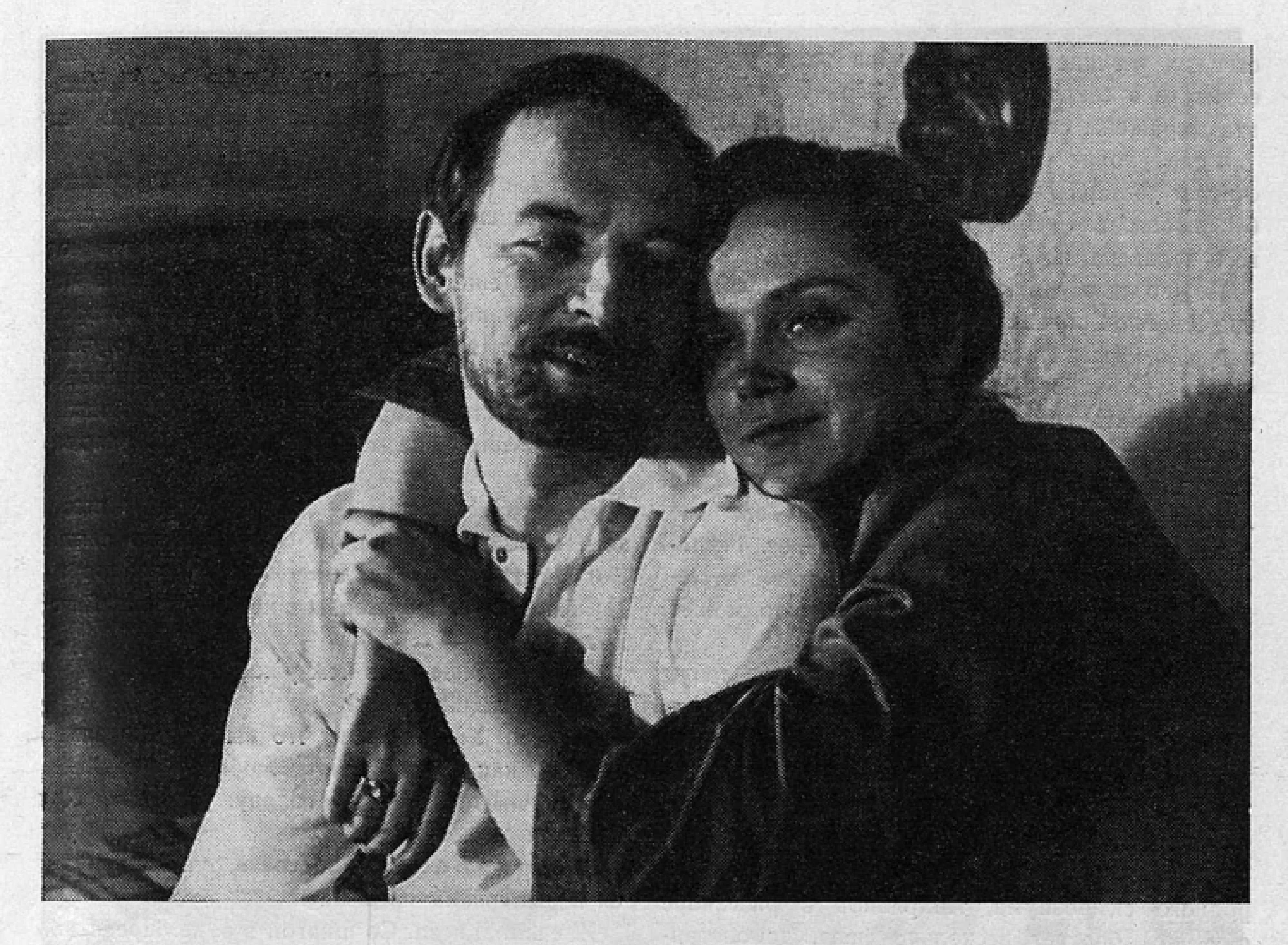
Как нетрудно заметить, Райзман с неменьшей решительностью, чем А. Кавко, говорит о своей антипатии к вседозволенности легких встреч и не менее его обеспокоен социальным здоровьем общества.

Что же произошло? «Своя своих не познаша и не познаша побиша»? Или, быть может, Райзман говорит одно, а снимает — то ли по злому умыслу, то ли по профессиональному неумению — совсем другое? Или же Райзман и его оппонент в одни и те же слова — «любовь», «вседозволенность», «социальное здоровье» (в формулировке А. Кавко — «морально-духовное равновесие общества») — вкладывают различное содержание?

Последнее, судя по всему, более всего вероятно. Но все же отложим на время окончательные суждения о странном расхождении между фильмом и статьей о нем: вернемся к самому произведению — к «Странной женщине».

●

Итак, кто же героиня фильма, эта «странная женщина», которая, как уверен А. Кавко, «приносит... собственные чувства в угоду мефистофельским воззрениям на любовь, хоронящим ее тонкую, хрупкую душу под бесчувственной, потребительствующей плитой «партнерских отношений»? (Прошу прощения у уважаемых читателей за возвышенную косноязычность слога цитируемой рецензии, но такова вообще отличительная ее черта. Чего стоят одни эпитеты — «бесчувственная, потребительствующая плита»: интересно, может ли плита быть не бесчувственной и как при этом ей удается быть еще и потребительствующей? Что же касается «принесения в угоду», то, судя по всему, автор подразумевал «принесе-



«Странная женщина».
Андрианов — В. Лановой,
Женя — И. Купченко

ние в жертву» или «жертвование в угоду» — «приносить в угоду» как-то не очень по-русски. Кроме того, не до конца ясно, чьим же мефистофельским взглядам она себя «приносит в угоду» — то ли своим собственным, то ли Андрианова (о нем у нас речь впереди) — скорее всего, его, но твердой уверенности в этом нет. Продираться сквозь туман статейных пассажей и просто орфографических ошибок, коверкающих смысл (пример: вместо «освящает» написано «освещает» — а может быть, и в самом деле, «освещает», но тогда как? в каком свете?), — каждый раз чревато головной болью.)

Однако вернемся к героине фильма «Странная женщина». Играет ее Ирина Купченко, чьи образы отличались всегда и высокой духовностью, и силой характера, и жертвенностью любви. Кого бы она ни играла — Лизу Калитину в «Дворянском гнезде», Соню в «Дяде Ване», княгиню Трубецкую в «Звезде пленительного счастья», школьную учительницу в «Чужих письмах», раздатчицу из столовой в «Романсе о влюбленных», — ее образы не просто занимали центральное место в сюжетах картин, но становились выражением авторского идеала.

Так что, наверно, и Райзману, обычно склонному приводить на экран новые, неизвестные прежде имена и лица, не случайно понадобилась именно эта актриса, давно уже определившаяся как художническая индивидуальность, как личность. Ибо, как очевидно, речь в фильме идет не просто о частной судьбе героини как таковой, но о выражении авторского идеала Габриловича и Райзмана, суще-

ства их взглядов на любовь, на женщину, на ее место в современном мире. Причем взгляды эти выражены со всей недвусмысленностью.

Женя уходит от мужа. Уходит потому, что считает безнравственной супружескую жизнь без любви. Уходит потому, что встретила другого человека, которого любит.

Можно ли осудить ее за это? Конечно, сознание семейной обязанности — вещь необходимейшая. Но может ли оно восполнить отсутствие чувства? Как бороться за прочность семьи: втолковывать гражданам сознание их обязанностей или воспитывать уважение к чувству? Нет сомнения, что важно и то и другое, но, думается, что второй из этих путей все же предпочтительнее, да и результативнее. Регламентированное, возведенное в обязанность «семейное счастье» навряд ли для кого-то может стать жизненным идеалом...

Человека, которого полюбила Женя, зовут Андрианов. Он ученый. Впрочем, это обстоятельство обыгрывается авторами и актером Василием Лановым исключительно с внешней, антуражной стороны: Андрианов задумчиво курит трубку над какими-то приборами, Андрианов сидит в президиуме какого-то международного симпозиума, Андрианов в разговоре с Женей бросает несколько фраз, демонстрирующих его ориентированность в научных проблемах века. Чем он занимается, в какой области науки работает, над какими проблемами бьется, мы так и не узнаем. Конечно, не это наиважнейшее для фильма, главная тема которого — любовь. Но все же отсутствие конкретики в профессиональной характеристике Андрианова лишает его образ немаловажного измерения — оттого он еще более становится плосковатым и общеватым, скорее, иллюстрацией важного для авторов тезиса, чем живым, полнокровным характером. Он призван на экран, дабы продемонстрировать еще один возможный путь взаимоотношений мужчины и женщины — путь, для Жени, коль скоро она его осознает, неприемлемый. А. Кавко, заклеймивший героиню словом «любовница», вызывающим у него гневный трепет, не хочет замечать вещей самоочевиднейших. Ну хотя бы того, что положение любовницы ее никогда не устроит. Она не примет никакой раздвоенности своего существования, не согласится на любовь тайную, скрываемую от людей.

Как все было бы просто, если бы героиню влекла лишь жажда «преходящих удовольствий»! Тогда ей незачем было бы уходить от мужа, да еще в не слишком подходящий момент: как-никак, поездка в Париж, от которой она отказалась, — нечастый подарок случая. Ей незачем было бы уходить и от Андрианова, в способности которого дарить «преходящие удовольствия» она, судя по всему, не разочаровалась.

Женя хочет любви — любви в самом высоком, самом старомодном смысле этого слова. Вот фрагмент из ее диалога с Андриановым, где взгляды ее высказаны с исчерпывающей ясностью:

Женя. Знаешь, в чем ужас?

Андрианов. Ну?

Женя. Ужас в том, что вы действительно забыли, как завоевывают любовь женщины. Как мучаются, теряют голову, ревнуют. Как борются за нее.

Андрианов. Со шпагой в руке? Вернуться к рыцарским временам?

Женя. Да, да. Со шпагой в руке. Представь себе. И это нужно не только нам, женщинам. Это прежде всего нужно вам, мужчинам. Вы бы хоть тогда старались быть лучше, благороднее, мужественнее, умней! Понимаешь, просто умней!..»

Меняются времена, убеждает ее Андрианов. Меняется мир, его ритмы, его социальная структура. Даже луна изменилась оттого, что на ней побывал человек. Неужели же могут не измениться взаимоотношения между мужчиной и женщиной?

Но проповедуемый Андриановым вариант любви, где мужчина и женщина выступают как «партнеры», как «коллеги по постели», при всей своей «современности», в сути своей так же бездуховен, как вариант «взаимных обязательств», за которые ратовал Женин муж. Постигший тонкие премудрости наук, Андрианов, увы, внутренне раскрывается как человек душевно неглубокий, неинтеллигентный, во-



«Странная женщина».
Володя — В. Тодоровский,
Женя — И. Купченко,
Юра — О. Вавилов

преки мнению А. Кавко об «учености, которая непременно ходит в паре с интеллигентностью». В опровержение этого печального заблуждения можно было бы привести немало красноречивых примеров. Интеллигентность, в конце концов, определяется не мерой учености, а мерой нравственности. В ученость Андрианова мы верим, нравственность же Андрианова для нас далеко не бесспорна.

Потому-то, сколь бы красноречивыми ни были его доводы, для Жени они неубедительны — в них есть логика, но нет души. Она отказывается принимать их как истину. Как бы ни менялся мир, убеждена она, из него не должны уйти возвышенность чувств, рыцарство, поклонение женщине. Пусть ее идеал безнадежно отстал от темпов стремительного века, ни с каким иным она не согласится. Женин идеал неизменен. Она не хочет ни изменять ему, ни изменяться сама. Лучше уж «вылететь из тележки», чем идти в ногу с подобным «прогрессом».

Женя покидает Андрианова, хотя по-настоящему любит его, хотя разрыв с ним — для нее драма, глубокая рана в душе. Но изменить своим человеческим принципам она не может.

Здесь начинается новый этап ее жизни: она уезжает в тихий провинциальный городок Караевск, к своей матери, поселяется в ее старой, старомодной, с занавесочками, квартире,

поступает на работу в юридическую консультацию. Неторопливая размеренная жизнь, далекая от страстей и треволнений, от столичной суеты, от той разобщенности людей, которая обычна для большого города.

Эта часть повествования оказывается в фильме наиболее интересной — и потому, что здесь героиня переживает самый духовно наполненный период своей жизни, и потому, что экран согревается теплом и светом искреннего глубокого чувства, и потому, что здесь, наконец, авторы фильма более всего в своей стихии.

Они и в прежних своих фильмах были более всего собой там, где речь шла не об исключительном, а о самом обыкновенном, не о наиновейшем и сверхсовременном, а об уже известном, знакомом вроде бы всем и каждому. Только на это обыкновенное, давно знакомое художники умели смотреть с той любовной пристальностью, с той глубиной зрения, которые открывали нам так много нового и неожиданного там, где, казалось, ничего нового нельзя было найти.

Даже там, где художники вели речь о делах и свершениях масштабных, масштабность эта неожиданно сочеталась со своего рода камерностью. О больших событиях эпохи, о ее пафосе авторы рассказывали через личные судьбы — судьбы людей самых обыкновенных, «таких, как все». Вспомним, хотя бы «Коммуниста», где в герои фильма, носящего столь обязывающее название, Райзман и Габрилович выбрали человека, занятого, казалось бы, ничем не выдающейся работой, — кладовщика со стройки. Но и в этом и во всех других своих героях, «таких, как все», в их повседневных, будничных делах авторы открывали нам их душевную красоту, их гражданственность.

Эти принципы отношения к жизненному материалу в творчестве Райзмана и Габриловича определились еще во времена довоенные, в их совместной работе над «Машенькой». Суть этих принципов лучше всего изложить словами одного из соавторов, почерпнутыми из его книги «О том, что прошло»:

«Мы хотели, — пишет Габрилович, — сделать один по-настоящему камерный фильм и, так сказать, практически реабилитировать «камерность» в нашем искусстве.

...Захотелось нам рассказать об одной только девушке, о встречах ее, мыслях, поступках, но сделать так, чтобы все это стало словно бы микромиром советской жизни, советского отношения к правде и лжи, к честности и распущенности, к гражданскому долгу и подлости.

...Нужно ли, чтобы ее имя было известно, прославлено в стране? Для данного «среза» — нет. Чтобы ее работа была особо важной, значительной? Нет. Чтобы девушка чем-нибудь внешним — одеждой, манерами, красотой — отличалась от всех?

Все обычное, ежедневное, простое, известное каждому зрителю. Любовь? Да. Ревность? Да. Жизнь, ничем не выделяющаяся из миллионов таких же жизней? Да.

Но рассказать обо всем этом с экрана так, чтобы, как в фокусе, отразить гражданские и нравственные явления нашей жизни, перестраивающей человека и мир. Тогда рассказ об одном ничем не примечательном человеке станет повестью о советском времени. В этом суть гражданственной камерности, отличающей ее от «камерности» бытовой, ползучей...»

Гражданственность «Странной женщины» в том же самом — в утверждении высокой нравственности героини, выражающейся в ее личной жизни, но являющейся мерилом ее и авторского отношения ко всем сторонам советской жизни, советского отношения к правде и лжи, к честности и распущенности, к гражданскому долгу и подлости.

Выступая на премьере «Странной женщины», Юлий Райзман полушутя назвал свой фильм старомодным. Ну что ж, погоня за модой, тем более для художника, давно уже определившего свой путь в кино, наверное, не самое большое достоинство. Конечно, кинематограф идет вперед, открывает новый язык и новые возможности, обогащается новой пластикой, новыми принципами работы с актером. Но не теряют своей ценности и те традиции, которым

хранят верность Габрилович и Райзман. В «старомодности» их фильма есть несомненные привлекательность и обаяние, секрет которых, думается, в постоянстве авторов, в их верности своим идеалам — идеалам не устаревшим и не стареющим, быть может, именно в силу своей «старомодности». Кстати, и тогда, во времена «Машеньки», когда эти идеалы только определялись для авторов, было предостаточно радикально настроенных критиков, клеймивших их за «ханжонковщину», за «мещанский романс», звавших искоренить их как «пошлый грибок на чистом теле советского киноискусства». С продолжением того же спора мы сталкиваемся и сегодня...

Но пока вернемся в Караевск, тихий городок, дышащий домашним теплом и уютом. Здесь героиня постепенно возвращается к себе после пережитой ею травмы. Здесь к ней приходит новое чувство — она встречается с молодым инженером Юрой Агаповым, который, когда-то случайно увидев ее на вокзале в Москве, разыскал ее здесь, перевелся сюда на работу, чтобы быть ближе к ней.

— Неужели вам не скучно играть роль провинциального Ромео? — пытается образумить его Женя, которая как-никак на семь лет его старше и которой уже ведомы умные слова про двадцатый век, про кибернетику, про то, что Ромео и Джульетты сегодня — безнадежный анахронизм. Впрочем, словам этим она по-прежнему не верит, сколькими бы примерами ни подтверждала их правоту жизнь, и потому в обращенные к Юре доводы вкладывает не слишком много души.

Но Юра отвечает ей теми словами, которые могли бы принадлежать и ей самой. Он верит, что все хитроумные современные машины, изобретенные человеком, для того и изобретены, чтобы освободить человека от всего машинного и оставить ему все человеческое, прежде всего — любовь.

Он не стесняется быть провинциальным и быть Ромео, не стыдится своей старомодной любви, не боится прямо посреди улицы, на глазах у всех, встать перед любимой женщиной на колени. Наверное, в этой выходке есть что-то и от мальчишества, но гораздо больше — от мудрой, веками копившейся человечеством культуры чувств, от глубокой, ставшей частью души веры в Женщину, в благородство и красоту этого общечеловеческого идеала, тем более, что и та конкретная женщина, к которой обращены его чувства, более чем достойно этот идеал представляет.

Юра Агапов по-особому привлекателен для нас — и потому, что так открыто и обаятельно лицо молодого актера московского ТЮЗа Олега Вавилова, дебютировавшего в кино этой ролью, и потому, что именно ему отдали авторы все свои симпатии и право говорить от их лица, выражать их отношение к любви, к женщине, а стало быть, и к мужчине, ибо отношение мужчины к женщине в первую очередь характеризует его самого, показывает, каков он есть.

Любовь Юры, открытая, не знающая уловок и ухищрений, наивно-беззащитная, не может не пробудить ответного чувства и в Жене. Она еще гонит прочь от себя мысль о любви (не из страха, как думает А. Кавко, «перед возможным крушением еще одной иллюзии», а из глубокого внутреннего ощущения ответственности — ответственности перед собой и перед человеком, который хочет связать с ней свою жизнь), она еще не хочет признаваться себе в том, что к ней пришло новое чувство.

Но случается неожиданное: из Москвы приезжает ее сын (В. Тодоровский), которого она так ждала, так звала к себе. Впрочем, теперь это уже не тот беспечный мальчишка, с которым она расставалась. Долговязый юнец с вполне оформившимися задатками потребителя, он с наивной бесцеремонностью дает понять, что его сыновние чувства носят далеко не бескорыстный характер. Умерла бабушка, некому следить за домом, некому готовить («правда, приходит одна старуха, но стирать отказывается и готовит отвратительно, есть просто невозможно») — нужно, чтобы мать возвращалась домой. Отец уезжает за границу, поэтому на размен квартиры он согласен.

Напоследок Володечка не без злорадства сообщает свежие новости про Андрианова —

теперь он «на крючке» у Вики, Жениной подружки и сослуживицы. За последнее сообщение, а точнее, за интонацию, с которой оно подано, Володечка получает от матери пощечину.

Не вернуться с ним в Москву она не может. Не то что бы ее сильно обеспокоили бытовые неудобства, которые ее сын претерпевает. Но вот то, что из него вырастает мещанин, моральный урод, не может не заставить ее вмешаться.

Автор статьи «Исцеление любовью?» сурово клеймит героиню за пренебрежение чувствами «подвижнической любви и материнства». Обвиняя авторов в покушении на моральные принципы семьи и общества, рецензент упорно не желает видеть того, что именно высокие моральные нормы лежат в основе «странных» поступков «странной женщины». Каким-то чудесным образом им оставлено без внимания обстоятельство наиочевиднейшее, наиважнейшее для смыслового итога фильма — то, что во имя любви к сыну Женя готова отказаться от иного, ставшего таким важным в ее жизни, чувства, обретение которого так трудно, так дорого ей далось. Это ли не подвижничество, не высокое сознание материнского долга?

Впрочем, авторы не лишают нас веры в то, что героиня обретет свое счастье и как любящая жена. В последнем кадре фильма мы видим лицо Юры Агапова, прильнувшее к окну поезда — того самого, на котором уезжают в Москву Женя и ее сын...

●

Феномен статьи А. Кавко невольно наводит на некоторые размышления о правах и обязанностях рецензента. А. Кавко исходит из того, что нет ничего проще, чем занятие кинокритикой: для этого не нужно знать ни предшествующих фильмов рецензируемых авторов, ни вообще кинематографа, не обязательно даже внимательно смотреть фильм и пытаться понять, о чем в нем идет речь. По его мнению, вполне допустимо навязывать фильму любое произвольное толкование, использовать его для борьбы с взглядами, к каковым сам по себе фильм ни малейшего отношения не имеет.

Пожалуй, с А. Кавко можно согласиться лишь в одном — в том, что фильмы могут играть и играют весомую роль в борьбе с тем, что высококанцелярским слогом названо им «разрушительными явлениями в брачно-семейных отношениях».

Только как вести эту борьбу? Замалчивать все конфликты и сложности, в семейной жизни случающиеся? Рисовать кремовые завитки вокруг конфетных примеров идиллически счастливых браков?

Не новость, что в искусстве для доказательства тех или иных истин зачастую нужно идти от противного. Иначе не было бы ни «Анны Карениной», ни «Мадам Бовари», ни многих других прекрасных произведений. Чтобы фильм был действенным, он — тут нет ничего нового — должен волновать, а значит, и рассказывать о том, что способно вызвать наше волнение, — о судьбах нелегких, драматичных, «неправильных». Только тогда, сопереживая герою, проходя вместе с ним через испытания жизни, вместе с ним обретая в этих испытаниях новый опыт, зритель сможет духовно обогатиться, прийти к правильному пониманию мнимых и истинных ценностей жизни.

Собственно, таким путем и ведут своего зрителя Райзман и Габрилович. На примере судьбы героини они утверждают высокие нравственные нормы нашей жизни, говорят об уважении к чувству, к любви, к женщине, убеждают в том, что счастье может быть подлинным лишь тогда, когда покоится на свободном чувстве, а не на рационально постигнутых абстракциях долга и общественной полезности, в том, что жизнь без любви не может быть полноценной. И чем раньше каждый из нас откроет для себя эти очень старые и всегда новые истины, тем меньше будет сделано ошибок — тех самых ошибок, которые исправляются потом — да исправляются ли? — распадом семей, деформированными судьбами, поисками потерянного, поисками ненайденного...

Как хорошо, что Райзман и Габрилович не устают говорить о давно известном, о том, о чем не раз — быть может, чуть иначе, но

уже говорили в своих картинах. В этом обращении к давно знакомому, к уже сказанному и заключены волнующая новизна и свежесть картины. Можно спорить по поводу тех или иных художественных решений их фильма — нравственная позиция его для меня бесспорна.

От редакции
Публикуя статью А. Липкова о фильме «Странная женщина», редакция приглашает читателей принять участие в обсуждении работы Ю. Райзмана и Е. Габриловича.

Игорь Ачильдиев

Кинопутешествие...

Тема Сибири и Дальнего Востока в «Альманахе кинопутешествий»

«АЛЬМАНАХ КИНОПУТЕШЕСТВИЙ»
«Центрнаучфильм», 1977—1978, вып. 117—130.

У «Альманаха кинопутешествий» есть свой любящий зритель. Не знаю, существуют ли на сей счет статистические данные, но, по моим наблюдениям, это одна из самых, как принято нынче говорить, смотрибельных лент. «Альманах» способен конкурировать и с мультипликационными фильмами, и с прямыми трансляциями хоккейных матчей всесоюзных и прочих первенств. Возможность странствовать по миру с помощью киноэкрана не упустят ни дети, ни юноши и девушки, ни пожилые люди и глубокие старики.

Заманчивая перспектива: не вставая с кресла, побывать в Лиссабоне и Нижневартовске, в Сингапуре и в далеком горном ауле, в Неаполе и в Магадане — короче, в любой точке земного шара! Четыре путешествия за двадцать минут. Видовые короткометражные фильмы с простым, но информативным видеорядом: общая панорама местности, кадры из окна мчащегося поезда или автомобиля, немного экзотики, два-три памятника культуры, нефтяная вышка (качалка или что-нибудь еще «индустриальное»), лицо рабочего крупным планом, микрорайоны жилых домов, заснятых в разных концах страны — и вот уже убегает вдаль загадочная тропинка, дерево прощально машет веткой, снова панорама местности — теперь уже финальная, под занавес. Двадцать минут острых впечатлений — и вот вы дома, спокойно пьете чай из электрического самовара, словно не вы только что мчались на оленях, летели в вертолете над тайгой, опускались на дно Байкала или карабкались по дымящемуся склону вулкана.

Согласитесь, есть что-то безумно заманчивое в путешествии, хотя бы на киноэкране! Видимо, правы те, кто утверждает: самым большим из неудовлетворенных желаний является страсть к приключениям...

Кинопутешествие, так сказать, сублимирует эту страсть, сводит ее к уютной, почти домашней форме. Скачки без скачек, полеты без полетов, приключения без просторов — что может быть современней и комфортабельней? Будем откровенны: ведь в каждом из нас свила себе приют хотя бы малая частица Тартарена и, живи он сегодня, не нашлось бы, думается, большего поклонника «Альманаха кинопутешествий».

Вот уже более ста тридцати выпусков пережил этот киноальманах. Счастливо найденная некогда киноформа быстро завоевала популярность и по достоинству оценена зрителем. Ее традиции оказались удивительно выносливыми.

Впрочем, неверно было бы утверждать, что за минувшие годы «Альманах» не изменился. Он явно повзрослел: примитивные кинопоходы сменились показом самого важного и прекрасного, что встречается в путешествии. Как набирающийся опыта турист, «Альманах» с каждым годом переходит к все более сложным и трудным маршрутам, стараясь вместить в то же киновремя все большую идейную, эстетическую нагрузку. Примитивная игра в кинопространствие закончилась. «Альманах» серьезно работает со зрителем, что, однако, не засушило ленты, не сделало ее менее привлекательной. Не отказываясь от лучших традиций, киноальманах все эти годы демонстрировал должный динамизм. Сбылось давнее пророчество Владимира

Адольфовича Шнейдерова, утверждавшего, что «Альманах кинопутешествий», используя жанр видового короткометражного фильма, способен решать самые актуальные идеологические и художественные задачи.

С позволения читателя я сравнил бы этот жанр с добротным путевым очерком, выросшим из примитивного репортажа. Иные из них «строились» по образцу заунывной песни некоего восточного певца, который поет, что видит: «Вот я еду на осле, справа от меня гора, слева — родной аул, а сзади идет жена и тащит поклажу...» От такого отношения к материалу в хорошем очерке не остается и следа. Если уж показываешь гору, будь добр, постарайся как-то «задействовать» ее на проблематику очерка, связать с его сюжетно-смысловой канвой.

Разумеется, путевой очерк лишь до определенной степени похож на кинопутешествие, не будем полностью принимать и тем самым огрублять эту аналогию. В кино нельзя описывать — надо показывать. И главное, есть такая счастливая возможность! Что ни отдал бы журнальный очеркист за естественную для кинодокументалистики особенность: воочию представить своему читателю то, что лицезрел автор, и создать эффект соучастия в происходящих событиях!

Материал «Альманаха» необозрим. Поэтому я выбрал для анализа одну тему путешествий по Северу, Сибири и Дальнему Востоку, куда не раз забрасывала меня журналистская командировка, где довелось прожить одиннадцать лет. Просматривая одну за другой ленты киноальманаха за последние два года, честно говоря, позавидовал. Как экономно кино, как емок по мысли и информации кинокадр! Какие далеко еще не использованные возможности открывает он в рассказе об огромных просторах нашей страны.

На северо-западе Коми АССР лежит Тиманский кряж. Там живут замечательные люди — они режут лодки, строят дома, добывают бокситы, уголь, природный горючий газ, рубят лес. Здесь, по решению партии и советского правительства создается часть огромного территориально-производственного комплекса (ТПК).

Вот почти весь сопровождающий ленту «В лесах Тимана» текст. Но... как проигрывают слова в сравнении с видеорядом!

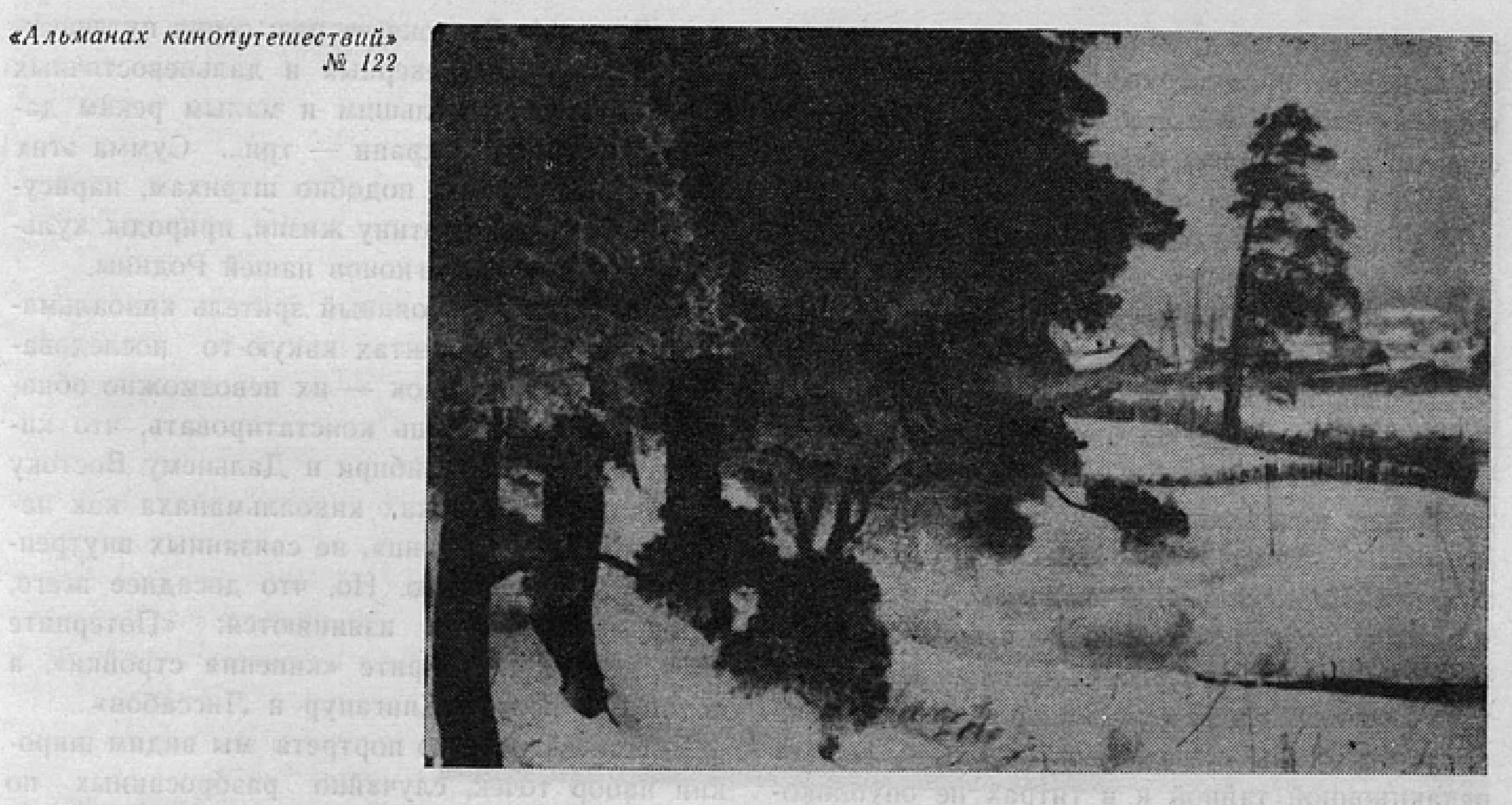
То бурно, то неторопливо течет река с запоминающимся названием Пижма. По ее берегам — мастится разноцветный лес, где рядом с зеленой сосной бледно-желтой свечой горит листвянка. К могучему, уходящему в небо стволу подъезжает лесорубный комбайн и аккуратно, я бы сказал, изящно, не дотрагиваясь до соседних великанов, вынимает сосну из гущи леса и кладет на платформу трелёвочного трактора. Нефтяная качалка, чей силуэт на фоне восходящего солнца кажется призрачным, поднимает из недр земли черную маслянистую нефть, и она струится тонким ручейком по желобу. Гигантские серебряные цистерны — хранительницы горючего газа — замерли в окружении дремучей тайги. С молотком на длинной ручке стоит у скалы геолог: что-то раскалывает, рассматривает через лупу...

Нам не расписывают на десяти страницах петитом, что такое ТПК, каков он сейчас и каким будет через десяток лет! Нас берут за руку и ведут по Тиману. И это пятиминутное путешествие рисует яркую, информационно емкую картину прекрасного, преображающегося края. Зритель узнал — увидел своими глазами! — что есть ТПК в его нарождающейся реальности. Понял, как много значит для нашей Родины Север с его огромными богатствами. Получил предметный урок бережного отношения к природе.

Смысловая, идейная нагрузка кинопутешествия в леса Тимана очень велика. Понадобилось бы не менее двух печатных листов путевого журнального очерка, чтобы почерпнуть ту же информацию о крае. Согласитесь, завидная емкость у короткометражного простенького фильма на пять минут демонстрационного времени! И какая легкость, изящество. Понятно, это только со стороны кажется, будто все «легко и просто». Высокий кинопрофессионализм как раз и состоит в том, чтобы зритель не замечал тематической сложности, известной лишь авторам и создателям фильма.

Профессионализм присущ не одной лишь ленте о лесах Тимана. А путешествие в Били-

«Альманах кинопутешествий» № 122



бино? Разве ему откажешь в значительности смысловой нагрузки, в добротности изложения? И другие кинопутешествия — куда бы ни лежал их путь — на дно ли Байкала или к кратерам Курильских вулканов, в нефтяной Сургут или к бурной Зее — все они интересны изначально, сработаны грамотно, таят в себе много поучительного...

И все же...

И все же, когда вспоминаешь сюжеты о Сибири и Дальнем Востоке «Альманаха», нарастает неудовлетворенность.

Перебирая блокноты с черновыми записями, сделанными в темноте просмотрового зала, я все время искал точное определение того, что породило во мне это ощущение...

Каждая лента вроде нацелена верно, а вот пули, не достигнув мишени, «улетают в молоко». Чей просчет? Режиссеров ли, операторов, авторов сюжетов, редакторов? И, главное, в чем кроется ошибка?

Проштудировал полтора десятка последних выпусков, побывал в Билибино, на Курилах, на Сахалине, на реке Талой, в Надыме и Нижневартовске, на Зее и Бурее — проехал и пролетел по и над Сибирью и Дальним Востоком сотни тысяч километров. Странно, даже мне, журналисту, неоднократно встречавшемуся с этими местами воочию, сибирские сюжеты показались, за редким исключением, удивительно похожими друг на друга, однотипными по своей структуре и стилистике, по своей интонации. Я не видел лица этих удивительных мест, их неповторимой и ни с чем не сравнимой индивидуальности. Вывод досадный, он-то и заставил меня взяться за перо.

●

С чего начинается обычно дальнее странствие? Прежде всего — с выбора маршрута. О, это целый ритуал, едва ли не самый интересный в путешествии! Уж во всяком случае — ответственная часть подготовки к нему. Только ликоковский герой мог вскочить на коня и, как безумный, поскакать сразу во всех направлениях. Мы — сыновья романтичного, но все же расчетливого XX века, стараемся подобрать поход по силам, по финансовым и прочим возможностям, сообразуясь как с собственными вкусами и интересами, так и с погодой, транспортом, временем года, снаряжением... Будущий маршрут изучается по карте, потом — по книгам специалистов и краеведов. Составляют-

ся тщательно продуманные списки предметов снаряжения, продуктовых запасов; одно чтение этих списков доставляет известное удовольствие. Предвкушение будущих трудностей уже вызывает радостное волнение.

Маршрут кинопутешествия избирается без нас и за нас. Мы не ведаем причин, побудивших редакцию «Альманаха» двинуться в Надым или в Сингапур. Не знаем, как создатели ленты готовились к этому путешествию, ломали голову над картой, где доставали снаряжение, какие использовали транспортные средства. Путешествие начинается сразу, с первого кадра. Не было случая, когда адрес его подсказали зрители. Не исключено, впрочем, что на имя «Альманаха» приходят письма с просьбами показать тот или иной уголок Сибири или Дальнего Востока. Но эта желанная и необходимая обратная связь остается за экраном, скрыта редакционной тайной и в титрах не опубликована. Следовательно, если и был живой зрительский контакт с редакцией, то искра его погасла, не породив потока писем с сюжетами и маршрутами. Создается впечатление, что «Альманах» просто обрубил канал обратной связи со зрителем, лишившись его советов, его влияния, его оценки.

А собственно, почему? Какой в этом есть резон?

●

Итак, маршрут путешествия избран за нас и без нашего с вами участия. Жаль, конечно, но тогда по крайней мере надо хоть как-то объяснить, чем руководствовались авторы, выбирая тот или иной адрес. Чтобы зритель понимал, что нынешнее избрано не случайно, а в соответствии с каким-то планом, с определенными вескими соображениями.

Предположим, редакция задалась целью познакомить нас со всеми климатическими зонами Сибири и Дальнего Востока — не богатая, но все же идея... Можно создать сюжеты о полюсах недоступности и холода, о Приполярье, о тайге, о дальневосточных субтропиках и винограде, растущем в Уссурийске. Это уже определенное направление поиска. При желании таких сюжетов можно придумать несколько. Серия путешествий по молодым городам Сибири и Дальнего Востока — раз; серия путешествий по островам северных и дальневосточных морей — два; по большим и малым рекам далеких российских окраин — три... Сумма этих л и н и й-маршрутов, подобно штрихам, нарисует определенную картину жизни, природы, культуры отдаленных регионов нашей Родины.

Но напрасно постоянный зритель киноальманаха искал бы в лентах какую-то последовательность или порядок — их невозможно обнаружить. Можно лишь констатировать, что кинопутешествия по Сибири и Дальнему Востоку возникают в выпусках киноальманаха как некая череда «передовиц», не связанных внутренней закономерностью. Но, что досаднее всего, перед нами словно извиняются: «Потерпите пять минут, посмотрите «кипения стройки», а потом уж пойдут Сингапур и Лиссабон»...

Вместо целостного портрета мы видим широкий набор точек, случайно разбросанных по карте Сибири и Дальнего Востока.

Впрочем, есть одно исключение. В 118-м выпуске «Альманаха» мы путешествуем по Магаданскому краю, прилетаем в далекий поселок Билибино. Местное население — пастухи-оленеводы, замечательные народные умельцы. Драга гребет песок из речного русла, в ситечке тусклым желтым блеском переливается золото... На пороге музея свалены в кучу новонайденные кости мамонтов. Мигают сигнальные лампочки на пульте управления атомной электростанции. Как говорится, полный «джентльменский набор», отображено все, что надо: быт и труд людей, новь древней земли. А через пять выпусков «Альманаха» — опять Магаданский край, теперь уже Синегорье, река Талая, где находится неплохой курорт. Появление этой ленты не вызывает недоумения: съемочная группа побывала в Магадане, сняла два сюжета — не пропадать же зря труду!

Опыт показывает, что подлинный успех сопутствует тем работам документалистов, где выбор темы, объекта съемок, глубоко обусловлен, тщательно продуманы перспектива и последовательность сюжетов, маршрутов, лент. Я назвал несколько кинопутешествий, избранных, кстати, достаточно случайно. Но сам принцип подбора верен безусловно. Сегодня он по-

«Альманах кинопутешествий»
№ 123



лучил глубокое идеологическое и политическое обоснование: недавняя поездка Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока подсказывает те места, путешествуя по которым можно наиболее ярко показать современность. К ним сегодня приковано общественное внимание. Нефтеносные районы Тюмени, омское село, красноярские и иркутские электростанции, трасса БАМ, амурская тайга, поиск сибирских ученых — вот что мечтает увидеть зритель, кинопутешественник.

Каждое такое путешествие будет непременно публицистичным, что, кстати, должно быть очень органично для материалов, открывающих «Альманах». Выступая перед партийными работниками, пограничниками, жителями Сибири и Дальнего Востока, Леонид Ильич Брежнев остановился на актуальных социальных и экономических проблемах, приковывающих сегодня к себе пристальное внимание. Да, в лесах Тимана умеют заботиться о тайге, каждую лесину берут аккуратно, стремясь не повредить соседние. А в Иркутской области, оказывается, дело обстоит далеко не так хорошо — и об этом было сказано с высокой партийной трибуны Леонидом Ильичом Брежневым. Сообразуя маршруты кинопутешествий с маршрутом поездки Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока, кинодокументалист получает возможность даже в коротком сюжете раскрыть важные социально-нравственные и экономические проблемы.

Руководствуясь мыслями и положениями, высказанными Л. И. Брежневым в ходе поездки по Сибири и Дальнему Востоку, «Альманах» по-иному сможет подойти к показу современности. Не уклоняясь от ее проблем, не стремясь преподнести зрителю одни лишь «красоты», он сумеет глубоко и вдумчиво отобразить жизнь людей, отдаленных от центра регионов нашей страны.

•

Несмотря на трудности и тяготы пути, путешествие всегда приятно. Болят сбитые ноги, рюкзак оттянул плечи, ноет спина, промокла штормовка, на ужин повар сварил осточертевшую перловку... А настроение отличное! Но особенно радостно вернуться домой, принять ванну, выпить домашнего кофейку и взяться за распаковку рюкзака.

Сладостный момент, доложу вам! Один за другим на глазах у изумленной семьи появля-

ются необыкновенные вещи: клык кашалота, длиной сантиметров в пятнадцать, тяжелый, как железная руда; щеточка китовых усов — крошечных, почти игрушечных — большие с собой не возьмешь, помешают в походе. Зато можно рассказать, как длинными китовыми усами на Курилах огораживают кусок земли около дома, чтобы был настоящий «огород», как на материке. Потом со дна рюкзака появляется стеклянный поплавок, оторвавшийся в шторм от рыбацких сетей. Смоленая оплетка держит его словно в авоське. Внутри прозрачного шарика болтается и прыгает неизвестно каким образом попавшая туда вода. Быть может, то капля Великого океана, откуда привезен сам поплавок? Смотришь сквозь него на солнце и вдруг перед твоими глазами оживает недавнее путешествие, вокруг уже не квартира со всеми удобствами и разделенным санузлом, а далекая бухточка на Онекатане, посредине ее играет на волне этот самый поплавок, и ты с риском для жизни лезешь в холодную воду, где еще белеют льдины, плывешь и торопишься на берег, к костру, на тебя смотрят восхищенно друзья: «Ну даешь, так и утонуть можно!..» А ты смеешься, поворачиваешься боками к огню, разведенному под огромной сосной, согнутой ветрами, прилетающими на Курилы от самой Америки.

Моргнешь — перед тобой снова лишь поплавок, маленький стеклянный шар из сотни таких же, что держали когда-то колхозную ставную сеть, разбитую бурей. И ты лезешь в карманы рюкзака за новыми реликвиями памяти, без которых и любое путешествие — не в удовольствие.

Необыкновенно велика сила яркой, точной, запоминающейся детали! Один факт, одна вещичка воссоздают перед тобой целую картину. «Посмотрите направо, поглядите налево...» — непременная фраза экскурсовода, но все же это еще не путешествие. Фотографии памятника, плотины, горы, слайд с вулканом — всего лишь дорожные сувениры, им очень далеко до реликвий памяти. Последние сами собой в природе не встречаются, их добывают неустанным художническим трудом, трудом души.

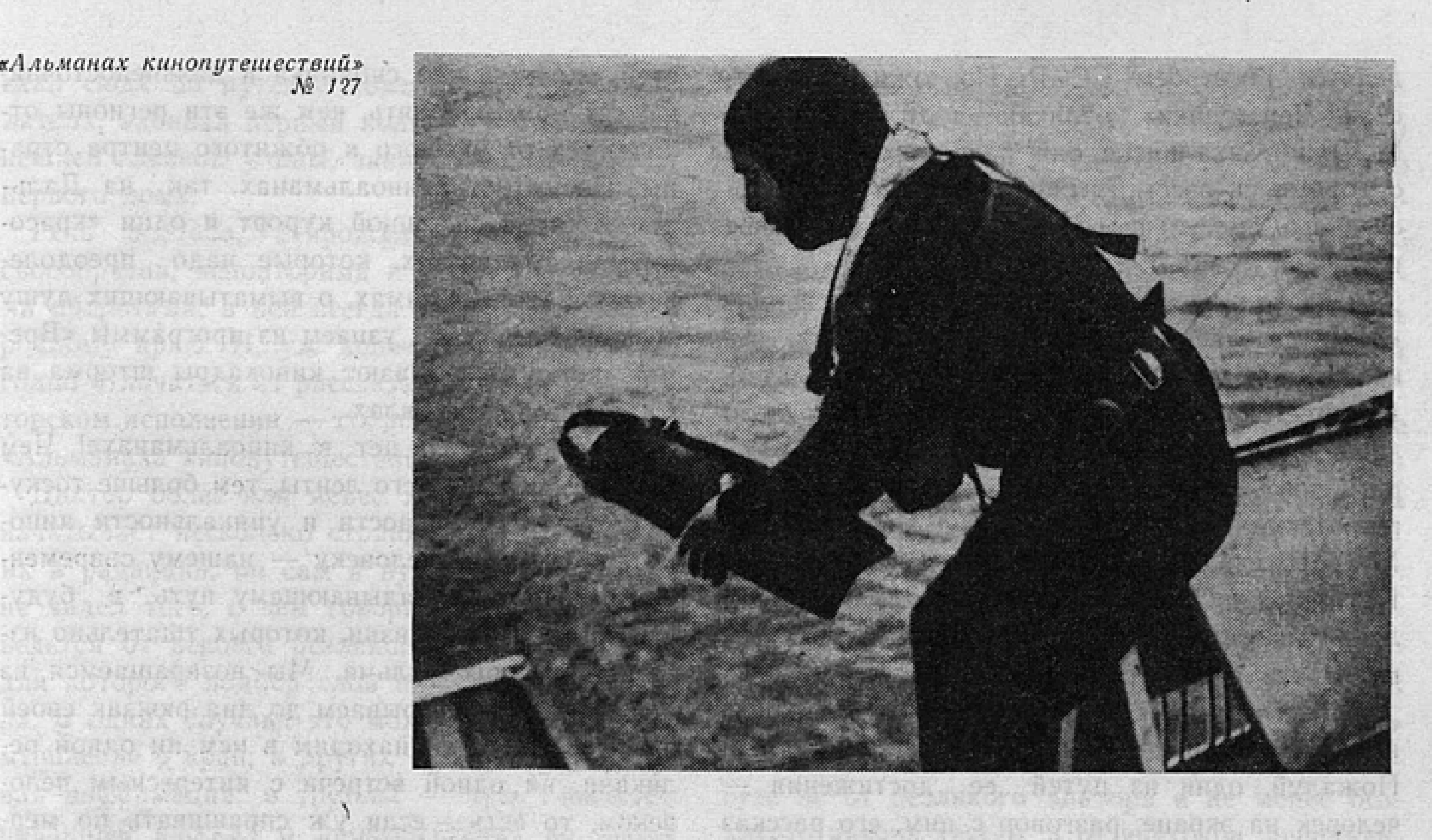
Вот почему, просматривая «Альманах кинопутешествий», тщательно ищешь яркие, запоминающиеся детали, способные запасть в сердце, создать индивидуальность увиденной картины. Скажу больше: только по этим деталям и можно судить, дала ли тебе что-то просмотренная лента, удалось ли вообще путешествие... Не экзотика, не случайно подвернувшиеся под руку оператору, автору или режиссеру пейзажи, а именно открытая ими художественная деталь, свидетель неповторимости того района мира, где побывали кинопутешественники. Только она, входя в сознание, если не навечно, то весьма надолго, затрагивает душу и формирует личность зрителя.

Одна из лент киноальманаха привела нас на Курилы и Сахалин. Мы видели вулканологов, взбирающихся по склону прямо к пламенному кратеру, откуда летели огненные брызги. Видели силуэт знаменитого вулкана Тятя — две горы, поставленные друг на друга. Нам показали резвящихся котиков — лежбище ревущих зверей. Мы видели ход кеты, идущей вверх против течения одной из сахалинских речушек. И конечно же, качающееся коромысло нефтяной качалки — в Охе, жилые дома — в Южно-Сахалинске, бухту Крабовую — на Шикотане и еще многое, что втиснулось в пятиминутную ленту.

Но, вот беда, ни одной реликвии памяти в ней не было! Все, что взято оператором и режиссером, лежало на поверхности темы, только поворачивайся и крути ручку кинокамеры. Пожалуй, единственной «привязкой» к региону послужили кадры с силуэтом сурового вулкана Тятя.

А в остальном... почему мы должны верить авторам ленты, что это Курилы и Сахалин? Вулканы. Ведь точно такие же есть и на Камчатке.

Между тем добыть такое доказательство, показать индивидуальность Курил вполне возможно. Курильские вулканы отличаются от всех других на земном шаре одной неповторимой особенностью: многие из них похожи на лунные цирки. Старая кальдера вулкана, как правило, уже осела, обвалилась и опустилась, в ней плещется озерко. В его середине вырос новый, как говорят вулканологи, молодой вул-



«Альманах кинопутешествий» № 127

кан. Образовалось чудеснейшее и красивейшее явление: кольцевое озеро. Небесно-голубого цвета, оно лежит в широкой, словно и впрямь «лунной», кальдере вокруг нового конуса вулкана, как аметистовое кольцо. Именно эта живописная и уникальная деталь способна дать зрителю незабываемое представление о Курильской гряде вулканов.

Каждый из Курильских островов прекрасен и неповторим. На Кунашире десятки километров тянутся отличные песчаные пляжи, сквозь песок бьют горячие ключи, вырывается пар. Он находит себе путь и сквозь прибрежные скалы. Прямо на берегу, в скалах вырублены небольшие, в рост человека, колодцы, и когда океан отходит с отливом, вода в них прогревается подземными ключами, паром. Здесь можно принимать горячие целебные ванны прямо на берегу. На Онекатане, севере Курильской гряды, два вулкана с кольцевыми озерами — имени Криницына и имени капитана Немо.

Кинопутешественник, просто кинозритель, читавший и знающий из книг и газет о Сахалине, желал бы увидеть, как добывают и сушат на полях агар-агар и морскую капусту, как добывают сахалинский уголь. И, наконец, он мечтал бы увидеть, что же такое настоящий океанский шторм, буря в Татарском проливе, в Погибях или Охотском море. Когда на палубе теплохода намерзает лед, кренит судно и команда сутками скалывает лед топорами и ломами, чтобы спастись от гибели. Увидеть бурю в проливе Лаперуза, когда за две минуты судно попадает из зоны бушующих волн в полный штиль, едва успев спрятаться за мыс Крильон.

На берегу Анивского залива — не со стороны Корсакова, а со стороны города Анива — построены два небольших домика. Сами по себе они ничем не примечательны, но крыши у них особые, нигде таких больше не видал! Они — из панциря морского гребешка. С шифером и железом на острове трудновато, а тут под боком прекрасный строительный материал, валяющийся на берегу. Кто-то из умельцев приспособил гребешок вместо черепицы. На восходе ракушечные крыши сияют необыкновенным розовым светом.

Современные микрорайоны жилых домов очень похожи друг на друга, это верно. Они строятся по одним и тем же проектам, утверж-

денным Госстроем СССР. Но южно-сахалинские «Черемушки» отличаются от московских. В Южно-Сахалинске они расположены рядом с горами и лесом, лыжники, спрыгнув с последнего прогулочного трамплина, въезжают прямо на улицу...

Я назвал несколько деталей, они вполне могли составить канву кинопутешествия, показать нам жизнь сахалинцев и курильчан. Разумеется, можно найти и другие, надо было лишь их поискать! Зритель хотел бы посмотреть порт Холмск, куда с материка приходят гигантские морские паромы. Но показать Холмск надо так, чтобы его могли отличить от Находки или Ванино. Чтобы зритель, вспомнив ленту кинопутешествия, сказал бы: «Точно, я видел это в Холмске, и нигде более».

Добиться эффекта соприсутствия зрителя в кинопутешествии — цель чрезвычайно трудная! Пожалуй, один из путей ее достижения — человек на экране, разговор с ним, его рассказ о себе и своих делах. Хотелось бы познакомиться через экран не просто с бурильщиком, шофером, монтажником, вулканологом, геологом, но именно с мастером своего дела, специалистом, личностью. Такая встреча останется в памяти, насытит ее мыслями для самостоятельного раздумья, покажет подлинную красоту и наполненность трудовыми свершениями жизни в Сибири и на Дальнем Востоке.

Нельзя сказать, чтобы в «Альманахе кинопутешествий» не было лиц вовсе. Они есть, но они мелькают, не неся никакой смысловой и эмоциональной нагрузки. Улыбающееся лицо шофера — в Магадане ли, в Тимане? Монтажник — опять улыбающееся лицо! — в Находке или в Амурске? А как он живет, как чувствует себя в Сибири? Влюблен ли в нее? Готовится ли уехать, накопив на домик с садиком под Киевом? Что привело его сюда, что он нашел здесь для себя, что нравится, а что не радует?

В походе — даже и в кинопоходе — приятно потолковать с умным человеком, послушать его суждения о жизни, узнать тонкости его нелегкого ремесла. Только через такой заинтересованный разговор и показ реальных возможностей, быть может, не менее реальных трудностей, окружающих сибиряка и дальневосточника, мы можем понять, чем же эти регионы отличаются от уютного и обжитого центра страны. Посмотреть киноальманах, так на Дальнем Востоке сплошной курорт и одни «красоты». О трудностях, которые надо преодолевать, о тяжелых зимах, о выматывающих душу осенних ветрах мы узнаем из программы «Время», когда показывают кинокадры шторма на Сахалине или Курилах...

Но всего этого нет в киноальманахе! Чем дальше смотришь его ленты, тем больше тоскуешь по оригинальности и уникальности кинопутешествия, по человеку — нашему современнику, смело прокладывающему путь в будущее, по реалиям жизни, которых тщательно избегают авторы фильма. Мы возвращаемся из кинопохода, «перерываем до дна рюкзак своей памяти», часто не находим в нем ни одной реликвии, ни одной встречи с интересным человеком, то есть — если уж спрашивать по меркам большого искусства — ничего, способного заставить задуматься над увиденными кинокадрами и бережно сохранить их в глубине сердца.

●

Путешествие — не просто странствие по белу свету и обозрение окрестностей. Редко, когда мы бежим от самих себя, от людей. В походе мы ищем не только места, где не ступала нога человека, но и приметы его хозяйского, мудрого влияния на природу. В дальнем и опасном путешествии мы редко обходимся без умного, надежного проводника. Лесник, краевед, историк, старожил, поэт, любящий свою землю, ее леса и воды, ее поля и живность, — каждый из них может сослужить добрую службу путешественнику. Многое зависит от того, куда ведет его маршрут.

Если мы идем на завод, к примеру, на рыбокомбинат, где консервируют сайру, то нам интересно послушать толкового начальника цеха, передовика производства, директора, кто же лучше объяснит все тонкости дела, которое мы увидим на экране? Если мы путешествуем по молодому городу, недавно возникшему на карте нашей Родины, то, наверное, выберем в проводники одного из первостроителей, кто при-

ехал сюда по путевке комсомола, мерз в палатках, забивал первый колышек на месте нынешней главной улицы, закладывал фундамент первого дома.

Речь знатока, старожила, первостроителя своеобразна, неповторима и насыщена местными оборотами; в ней всегда теплится любовь к родному краю. И, уж конечно, она будет выгодно отличаться от рассказа, который — в дикторском исполнении — сопровождает все ленты «Альманаха кинопутешествий».

Диктор более или менее лирично, доходчиво начитывает несколько страниц, ему заготовили их в редакции, он сам в путешествии не был, не видел того, о чем говорит. Повествование ведется от некоего безликого третьего лица, для которого подбор слов не создает характера. В одних случаях это может быть эссе, размышление о крае; в других — научно-популярная информация; в третьих — чуть инсценированный рассказ о происшествиях во время кинопохода.

Такой текст трудно читать, очень трудно писать и еще труднее редактировать. В нем всегда можно найти противоестественные смешения стилистических слоев. В самом деле, можно ли так писать: «Вешние воды унесли гравийную массу»? (выпуск № 123 киноальманаха). «Вешние воды» — поэзия, Тургенев; «гравийная масса» — учебник геологии. Как может диктор читать их серьезно — уму непостижимо. Поставленные рядом они смешны, хотя и верно передают суть дела. Но дело даже не в этом. Дикторский текст часто разрушает иллюзию соприсутствия зрителя в кинопоходе; голос старожила, знатока, специалиста — наоборот, втягивает нас в эту иллюзию. То, что запрещено диктору, разрешается непрофессионалу, мало того, определенная языковая неправильность, «сочность» может быть даже полезна.

Недавно мне довелось посмотреть кинофильм «Путешествие по Волге». В Америке он произвел сенсацию. Во многом за счет того, что текст фильма создавался при участии капитана судна, на котором снимался фильм. Герой Социалистического Труда капитан дизельэлектрохода «В. И. Ленин» В. А. Кириллов сопровождал фильм в США, выступал перед зрителями. Он плавает по Волге с мальчишеских лет, изучил каждую ее излучину и отмель. Его речь насыщена специфическими речными терминами. Но жители Миссисипи и Миссури его понимали, даже через переводчика подхватывали шутки и уходили домой довольные: они «лично» пережили речной круиз по великой русской реке.

Думаю, что в дикторском исполнении тот же текст проиграл бы вдвое и втрое. Фильм немыслим без капитана Кириллова. Но мыслим ли фильм об Амурске без бетонщика и художника Александра Реутова, первостроителя города?! Мыслим ли фильм о Норильске, к примеру, без журналиста Анатолия Львова, влюбленного в свой город и край и написавшего о них не одну книгу?! Зритель «Альманаха» мечтал бы услышать о Нижневартовске и Сургуте не от безликого диктора и не менее безликого автора текста, а от знатоков, специалистов, старожилов, местных жителей. А как был бы уместен рассказ о путешествии по Курилам одного из ученых, профессионала-вулканолога!

Видеоряд, текст, музыка — три «кита», составляющих киноленту. Голоса природы: пение птиц, рев зверей, свист ветра и вой пурги — хоть и редко, но бывают слышны в киноальманахе. Музыке повезло больше, особенно народной. Когда показывают пляски народов Севера и Дальнего Востока, когда на экране проходят кадры с изделиями народных промыслов и т. п., мы можем услышать удивительную, уникальную в своем роде музыку. Шаманский бубен, палки нивхов, рог оленеводов придают кинопутешествию своеобразное очарование. Но по большей части мы слышим классические мелодии, попадающие более или менее в «такт» нашему настроению. Против подобного компилятивного отношения к музыке трудно возразить. Но скажите, каким образом путешествие осталось без песни под гитару? Без веселой или грустной, но непременной спутницы каждого туриста?

Я просмотрел пятнадцать выпусков киноальманаха и с удивлением констатирую: ни одной песни о Сибири, Севере, Дальнем Востоке. По-

думать только: о краях, издавна славящихся самобытными песнями! Не верю, что создатели «Альманаха кинопутешествий» не знают Глеба Горышина, Юрия Визбора, Вильяма Гонта, Роальда Добровенского и многих, многих других поэтов. Такого просто быть не может... Скорее всего «киношники» и сами пели песни на привалах, вглядываясь в ледяную гладь Баренцева моря:

Вот уж и Аляска, и пошло-поехало!
Тихий океан, как площадь, перешел...

В чем же тогда дело? Неужели сработала традиция научно-популярного кино: держаться в стороне от «лирики»? Привычка сухо и коротко поведать информацию, не примешивая к ней эмоций? Но как же можно показать сибиряков и дальневосточников без их песен? Не разрушает ли это молчание еще одну реалию жизни советских людей, осваивающих далекие и труднодоступные окраины Родины?

●

Показ современности на киноэкране очень не прост даже тогда — а, быть может, именно тогда! — когда авторы создают главным образом развлекательную ленту. Всего лишь кинопутешествие! Но и кинопутешествие, приобщая нас к подлинным духовным ценностям, показывая жизнь современников в ее различных гранях и проявлениях, решает задачи огромной важности. «Альманах кинопутешествий» развивается и будет жить дальше, завоевывая сердца зрителей. В его редакции сложился творческий коллектив, способный, видимо, поднять на свои плечи ношу, куда весомее, чем он берет сейчас. Я говорил о недостатках его кинолент, не стремясь по кому бы то ни было «ударить», кого-то «ругать». Цель была иная: показать, как выглядит «Альманах» со стороны. Разговор все время шел о расширении его возможностей, об обогащении его палитры новыми приемами и методами, позволяющими глубже, активнее вторгаться в современность. Чтобы, отказавшись от груза некоторых устаревших традиций, утверждая новые и передовые, любимому многими жанру развиваться и дальше.

Е. Левин

Постичь величие классики

«ЛЕВ ТОЛСТОЙ — НАШ СОВРЕМЕННИК»
Автор сценария Д. Орлов. Режиссер В. Двинский. Оператор Е. Небылицкий. Композитор Н. Каретников. «Центрнаучфильм», 1978.

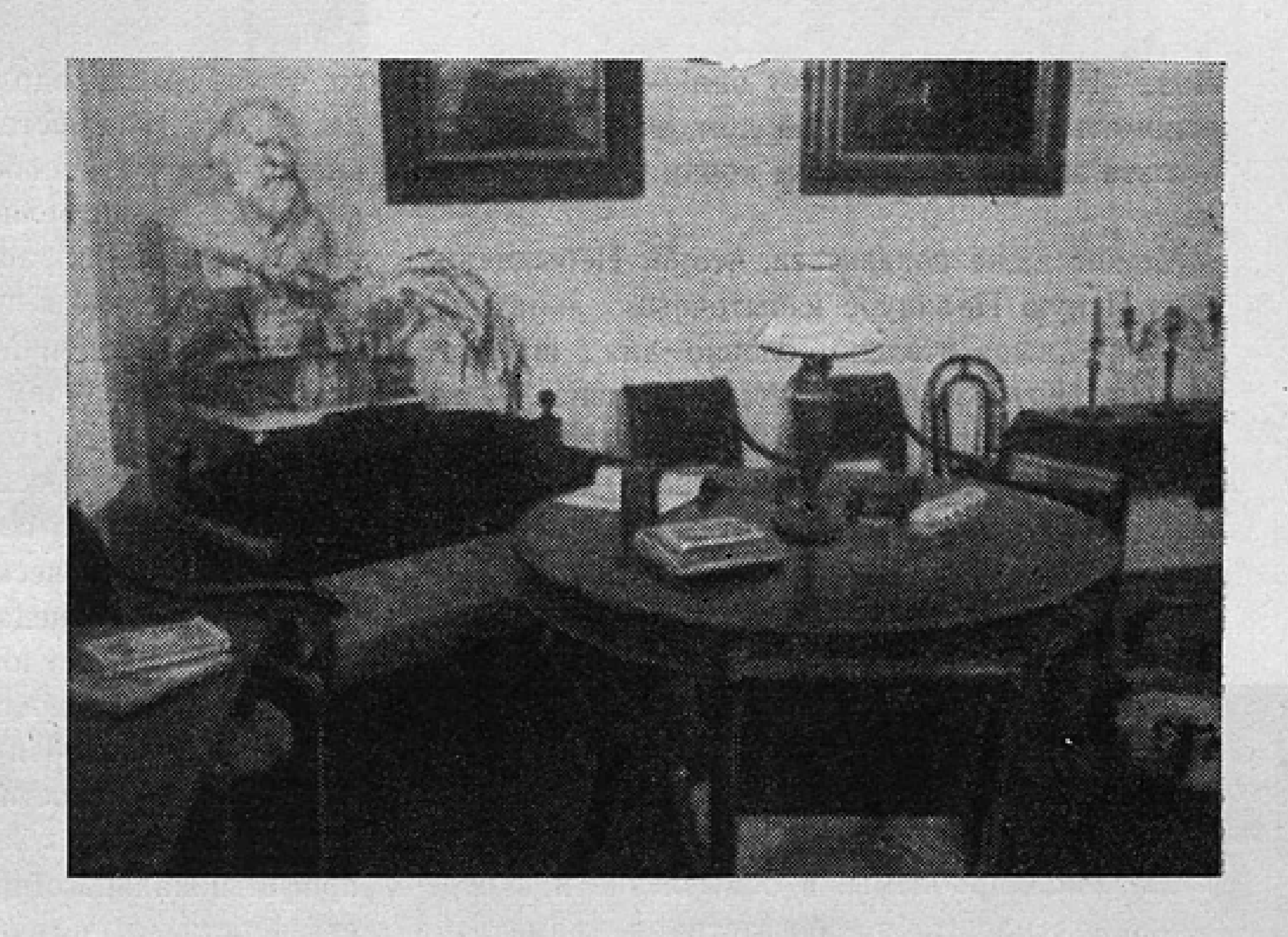
Каждая эпоха и каждое поколение осуществляют себя и выражают трояко: в непосредственности своего многообразного деяния и бытия, в представлениях о будущем и в отношении к прошлому. Эти грани самосознания времени взаимосвязаны. Поэтому осмысление родословной и корней — важная характеристика уровня исторического сознания эпохи, а оценка совокупного опыта предшественников — существенная часть ее аксиологии. Наше отношение к прошлому, в том числе и к культурному наследию, во многом обусловлено тем, как мы видим настоящее, и достаточно полно раскрывает наше понимание современности. Толкуя классику, мы неизбежно создаем красноречивый автопортрет и отдаем его будущему вместе с нашими делами, замыслами, мечтами и прогнозами.

Классика и мы — взаимоотражающие зеркала, укрупняющие и ярко высвечивающие двусторонний — прошлый и настоящий — исторический опыт. Удивительны его свойства! Он существует в протяженности времени, в хронологии — и весь сразу, весь целиком, так что для человечества, то есть для нас с вами, нет опыта чужого или прошлого: он всегда наш общий, единый и сегодняшний.

...Камера медленно плывет над Ясной Поляной. Широко, свободно панорамирует. Поля. Лес. Дорога. Березовая роща. Такой мы видим Ясную Поляну сегодня. Такой, несомненно, она была и будет всегда. Кадры хроники: по дороге идет Лев Николаевич Толстой. Два коротких плана — всего шесть метров бесценной хроники... ей семьдесят лет.

Вспоминается Маяковский: «Время — вещь необычайно длинная. Были времена — прошли былинные».

«Лев Толстой — наш современник».



Прошли? Как сказать. Реальный былинный герой истории Лев Толстой придал своему времени эпический масштаб. Он, этот масштаб, постигается в научно-популярном фильме о гражданском и нравственном подвиге писателя.

«Мы постараемся раскрыть, — так формулируют авторы свой замысел, — миропонимание Толстого, показать, как многие его идеи и мысли близки нам, живущим сегодня».

Авторы фильма изучили громадный фактический материал, в том числе не только малоизученный, а и новый. В безбрежном архиве Толстого, в богатейших архивах русских писателей, общественных деятелей, в государственных хранилищах, в отечественной и зарубежной прессе они обнаружили ценнейшие документы, позволяющие глубже понять колоссальное влияние Толстого на культуру его времени, роль писателя в духовной жизни нескольких поколений.

В картине четыре главы: «Ясная Поляна», «Революция неизбежна», «Война?.. Мир!», «Бессмертие». В каждой из них — своя проблема и коллизия, своя конфликтная ситуация, которую Лев Толстой должен был осмыслить и разрешить. Драматургия фильма строится сценаристом Далем Орловым на раскрытии гуманистического пафоса титанической духовной деятельности писателя.

Звучит голос актера В. Самойлова, превосходно читающего тексты Толстого: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней». И для нас нет России без толстовской отчизны. Авторы фильма не просто снимают виды Ясной Поляны, а создают ее художественный образ — именно для этого, научно-популярного фильма. Объектив размышляет и чувствует. Мы видим Ясную Поляну летом, осенью, зимой. Перед нами несравненная, нетленная красота родной земли, и мы ни на минуту не сомневаемся: такой видел ее и Толстой, такую любил, такой вдохновлялся. Драматург, режиссер и оператор ведут киноповествование с эмоциональной непреложностью — тонко, поэтично, без цветистости, с глубоким и сдержанным лиризмом.

Камера не суетится и не частит в дежурном «экскурсионном» восторге. Она ведет себя скромно и с достоинством, как и подобает посетителю и возможному собеседнику Льва Толстого. Она не выдает себя за взгляд писателя и не тщится быть в этом смысле «субъективной», — это наш, сегодняшний взгляд на Ясную Поляну. Но мы как бы идем по живым следам

Льва Николаевича — вот они! — и начинаем понимать, что такое отчий дом, земля предков, что это значит — глубокие корни в родной земле.

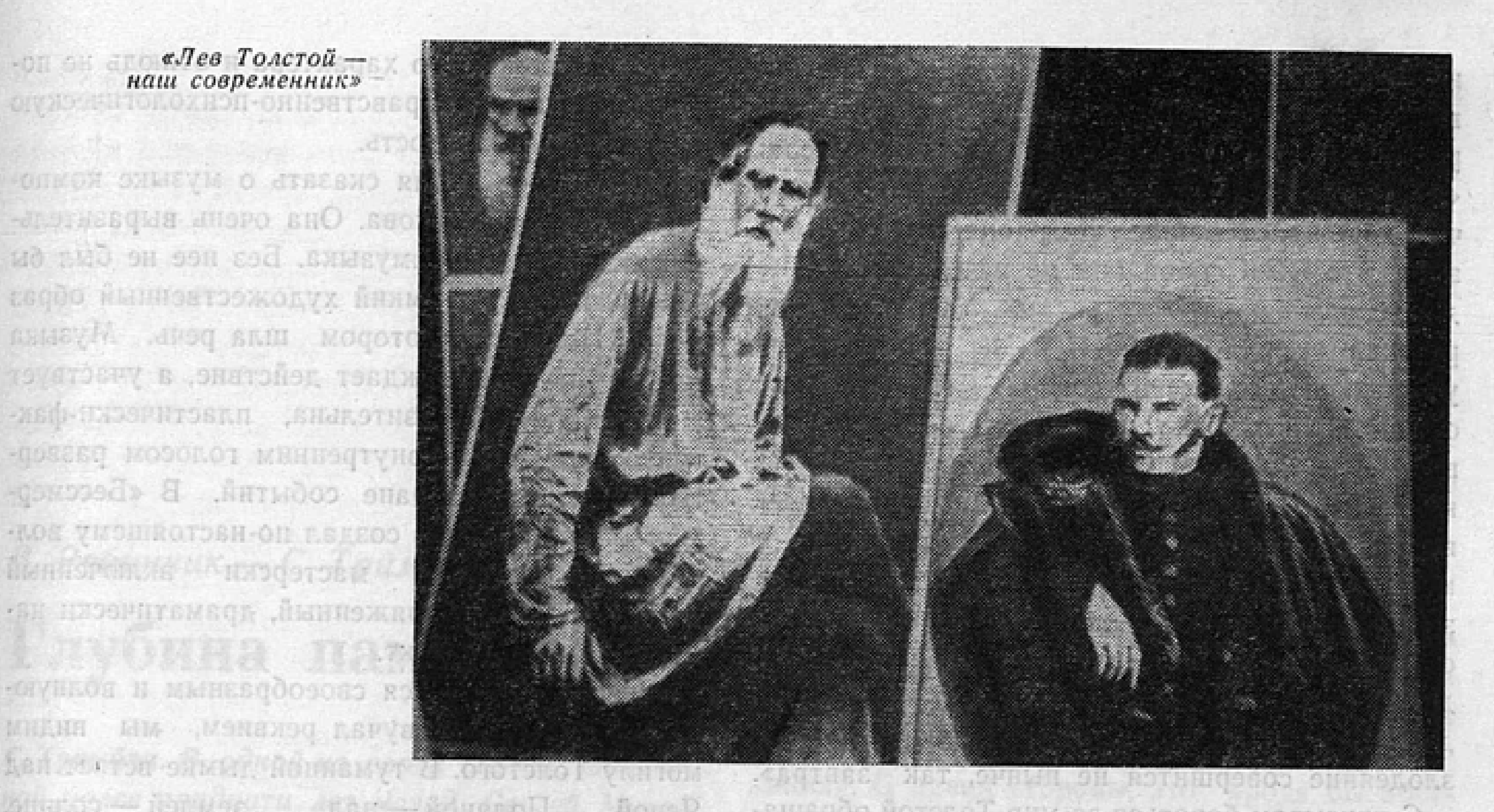
Может даже показаться, что Е. Небылицкий снял Ясную Поляну с избыточным лиризмом, чересчур выразительно, словно для игрового фильма: вот сейчас начнется действие, и мы увидим Толстого, его семью и друзей... Но как раз в этом — одно из основных достоинств картины! Она по всем своим компонентам выходит за пределы узко понимаемой популяризации, в принципе отличается от лент, ограничивающихся доступным изложением определенной суммы сведений. И драматургия, и операторское решение, и в целом режиссура В. Двинского подчинены более серьезной задаче — включить зрителя в изучение громадной историко-культурной проблемы, в осмысление и в переживание масштаба, богатства и драматизма толстовского духовного мира, соотнести с ним свой личный опыт и продолжить — или начать — вдумывание и вчувствование в подлинного, а не в хрестоматийного Толстого, без которого нет для нас и для нашей культуры ни прошлого, ни настоящего, ни будущего.

Поэтому художественный образ Ясной Поляны, созданный в фильме, не излишество, а первейшая необходимость: прекрасная и вечная родина Толстого олицетворяет все то, что дорого и ему и человечеству, все, что исконно, свято и должно быть защищено, сохранено.

Сохранено, утверждает фильм, не в качестве музея, не как воспоминание о давно миновавших катаклизмах, оставивших после себя навсегда застывшую лаву, безопасную для экскурсионного обозрения и пригодную для изготовления сувениров. Нашим духовным достоянием, нашим активным историческим опытом стал искренний и глубокий, часто мучительный, но искупленный и потому оптимистический драматизм толстовских исканий, его серьезное, истовое, жреческое отношение к своему писательскому призванию и общественному долгу, сознание ответственности перед общенародным целым. Мы видим фотографии писателя, выбранные и сопоставленные сценаристом именно для того, чтобы мы, преодолев устойчивую временную дистанцию, а вместе с ней и психологическую инерцию отстраненности от классики, с новым вниманием всмотрелись в простое и удивительно прямо к нам обращенное лицо Толстого. Оно измучено мыслью и просветлено ею (таковы лица старого Гегеля, Маркса, Герцена, Достоевского). Мы попадаем в поле его взгляда — напряженного, острого, цепкого, вопрошающего, требовательного, всевидящего взгляда, зеркала великой души. Из сопоставления хорошо известных фотографических портретов возникает образ человека, снедаемого жаждой деятельности, душевной неудовлетворенностью и тревогой, — образ, наново поражающий динамикой и психологизмом. Ни следа самодовольства, успокоенности, сытости! Ни намека на самоуверенность, благополучие, высокомерие! Ничего от профессионального проповедника высокой нравственности, излагающего истину в последней инстанции за приличное вознаграждение. Особенно впечатляет монтажная сцена «Анафема», интересно задуманная и удачно решенная. Д. Орлов и В. Двинский тонко использовали старую хронику: в ленте она не информационна, а эмоционально действенна — бесценные документальные кадры, запечатлевшие Льва Николаевича и его окружение, съемки русско-японской войны, страшные свидетельства крайнего разорения российской деревни и кровавых преступлений царизма.

Фильм-размышление ведет нас в глубь центральной проблемы: трагические противоречия истории, дорогая цена прогресса и толстовские поиски путей и средств освобождения трудового человечества от угнетения, духовного рабства, невежества и насилия. Как и почему возникло этическое учение Толстого? Как оно соотносится с его художественным творчеством? Как в произведениях великого писателя отобразилась, говоря словами Ленина, «эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками»? Ленинская оценка толстовского наследия — путеводная нить для авторов фильма, ленинские высказывания о Толстом — опорные пункты их размышлений.

Методология ленинского анализа толстовского творчества, которое явилось «шагом вперед


«Лев Толстой — наш современник»

в художественном развитии человечества» и глубоко отразило коренные противоречия социально-политической истории России, ленинская концепция диалектики объективного и субъективного в художественном творчестве стали идейной основой замысла фильма, обусловили его построение.

Толстой и русская революция — огромная тема. В картине она дана как всеобъемлющая проблема, которую писатель осознавал все глубже. Он хорошо понимал, что революция неизбежна, неминуема в России. Но полагал, что она не достигнет цели, ибо всякое насилие, по его убеждению, только множит зло и никогда не ведет к добру. Насилием, по Толстому, не уничтожить зла, потому что оно само есть величайшее зло. Где же выход? Добро должно победить путем нравственного самоусовершенствования личности, осознавшей, благодаря вечному этическому закону, свои пороки и недостатки, и посредством ее благотворного, исправляющего, исцеляющего положительного примера.

Но в январе 1908 года Толстой заносит в записную книжку: «Гусеву сказать о том, что насилие революционеров и правительства не равное... Насилие правительства и воров одинаковое, но насилие революционеров особое». Пройдет немного времени, и он мужественно признает: «Главное же, в чем я ошибся, то, что любовь делает свое дело и теперь в России, с казнями, виселицами и пр.». Толстой видел трагические противоречия общественного развития, но не хотел примириться с тем, что, по словам Маркса, насилие является повивальной бабкой истории, когда она беременна новым. В своей философии исторического процесса Толстой, как известно, не смог решить одну из самых сложных классовых, социально-этических проблем — проблему соотношения насилия и гуманизма, хотя и пришел к пониманию того, что общественный прогресс утверждает себя в борьбе, а борьба требует жертв. Пусть в его этике было немало утопического — она стала услышанной миром проповедью правды и справедливости. Ее бесспорное содержание гораздо значительнее, чем прекраснодушные иллюзии и издержки. Не будь мы согласны с Толстым, что насилие не вечно, мы не верили бы вместе с ним в будущее без насилия и зла, в окончательную победу истины, добра и красоты — смысла истории над ее бессмыслицей.

Заслуженное внимание уделено в картине Льву Толстому — одному из первых в Старом и Новом Свете защитников мира. Здесь авторы раздвигают хронологические рамки повествова-

ния. Мы видим кадры-документы, обличающие войну. Русско-японская, первая мировая, вторая мировая — и слышим слова писателя: «Когда все это кончится?» Он хорошо понимал, что порождает войны, кому они выгодны, и знал, что сами собой они не исчезнут. «Я не делаю различия между расами. Мне все равно, русский он или японец, — я за рабочего, за угнетенного, за несчастного, к какой бы расе он ни принадлежал. При всех обстоятельствах — что выиграет он от этой схватки? На наших глазах эти ошалелые люди, наряженные в мундиры и ленты, называемые монархами и министрами, делают парады, смотры, маневры, заставляя приготовленных для этого людей стрелять. Ведь разве не очевидно, что они задумывают и приготовляют самое ужасное злодеяние и что если мы не остановим их теперь, злодеяние совершится не нынче, так завтра».

С призывом бороться за мир Толстой обращается не к «монархам и министрам», а к трудовому человечеству. И зрители вместе с авторами картины делают вывод: Толстой — рядом с нами сегодня, его моральный авторитет — могучее оружие защитников мира.

Не одно десятилетие Толстой мучился тем, что не мог, говоря словами Альберта Швейцера, сделать свою жизнь аргументом своей философии. Он отказался от имения, от гонораров, жил, в сущности, без особого комфорта, весьма скромно — и все же сознавал, что не следует букве своих заповедей, будучи не в силах окончательным разрывом с своей средой причинить боль близким людям. Но неизбежное свершилось. «Не хочу так больше жить, не хочу и не буду! Жить в прежних условиях роскоши и довольства, когда вокруг ужасы нищеты и разгул жестокости, — значит чувствовать себя причастным к злонамеренности и обману». Трагическому финалу великой биографии посвящена самая, пожалуй, сильная глава фильма — «Бессмертие». Правда, авторы лишь вскользь упомянули о семейной драме Толстого, вероятно, решив, что она не входит непосредственно в круг проблем фильма. Возможно, они и правы, хотя такое решение ограничило фактический материал, полнее и глубже раскрывающий сложнейшую жизненную ситуацию далеко не только семейного характера и отнюдь не потерявшую свою нравственно-психологическую остроту и актуальность.

Здесь самое время сказать о музыке композитора Н. Каретникова. Она очень выразительна именно как киномузыка. Без нее не был бы завершенным тот емкий художественный образ Ясной Поляны, о котором шла речь. Музыка фильма не сопровождает действие, а участвует в нем: она изобразительна, пластически-фактурна, она звучит внутренним голосом развертывающихся на экране событий. В «Бессмертии» Н. Каретников создал по-настоящему волнующий реквием, мастерски включенный В. Двинским в напряженный, драматически нарастающий конфликт.

Фильм завершается своеобразным и волнующим эпилогом. Отзвучал реквием, мы видим могилу Толстого. В туманной дымке встает над Ясной Поляной — над землей — солнце. И — стоп-кадр: Толстой с крестьянином пилит дерево. Кадр оживает, мы видим весело работающего человека. Снова драгоценная хроника, бережно хранимая нашими архивами и музеями, — Толстой едет верхом по заснеженному лесу. Стоит около своего дома в окружении крестьян. Идет навстречу нам по аллее парка, все ближе, ближе, вот он во весь рост... стоп-кадр. Толстой внимательно, изучающе, вопрошающе смотрит на нас.

К этому финалу, этому эпилогу последовательно шел фильм. В таком драматургическом и режиссерском решении видится главная заслуга авторов картины. Мы еще раз убеждаемся в том, что понять величие классики — значит, осознать подлинный масштаб своего времени и быть со своим героическим веком наравне, как был наравне со своим веком и впереди него Лев Николаевич Толстой, наш и будущих столетий бессмертный современник.

Поправка. В «ИК», 1979 , № 2 по вине секретариата неверно указана фамилия актрисы в подписи к 1-й стр. обложки. Должно быть: Тамара Плашенко. Редакция приносит извинения авторам фильма и читателям.

В. Рубинчик — С. Тримбач

Глубина памяти

С. Тримбач. *В одной из своих статей, написанной более тридцати лет назад, Сергей Михайлович Эйзенштейн писал о том, что гора, с которой можно было бы увидеть как будущее кино, так и его прошлое, еще не возведена. Мне представляется, что сегодня сам кинематограф стимулирует восхождение на такую гору, как бы решив заняться осмотром и регистрацией своих владений, своего имущества. В раме экранного полотна частенько встречаются представители самых разных кинематографических эпох. Одни вызывают зрительское сочувствие, другие — иронию, третьи — восхищение. Гордость своими завоеваниями — и самокритика; упоение неисчерпаемыми богатствами — и недовольство ими... Как соотнести это с темой нашего разговора о традициях, их продолжении, их развитии в современном киноискусстве?*

В. Рубинчик. Наблюдая движение форм кинематографа, легко обмануться — увидеть это движение не там, где оно есть на самом деле. Полностью доверяться своему зрению здесь опасно. Есть ли гарантия, что и мы с вами, мягко говоря, не попадем впросак?

— *Гарантия эта, вероятно, в том, чтобы попробовать взобраться, вместе с кинематографом, если уж не на гору, то на горку, с которой можно что-то различить в прошлом...*

— А зная прошлое, легче ориентироваться и в дне сегодняшнем...

— *... И в дне завтрашнем.*

— Я только боюсь, чтобы наши рассуждения не показались слишком претенциозными.

— *Думаю, этого не случится, мы ведь не собираемся гадать о будущем. Разговор наш — о современном. А тема традиций и предполагает понимание сегодняшнего дня как момента движения. Из прошлого — в будущее.*

— Мне это тоже представляется главным. Хотя уловить самый процесс, его ход, его реальное развитие очень трудно. Тем более что каждый ощущает и понимает это движение по-разному. Чем, наверное, и определяется разница в отношении к самому понятию «традиция». С одной стороны, это вроде бы абстракция. А с другой — вещь весьма осязаемая, чувственная, так что объяснить ее на словах не просто. Для меня традиция существует в плоти фильмов, обновляющих мое мировосприятие, переделывающих меня. То есть она для меня живет прежде всего в фильмах новаторских. Если картина повторяет или тем более рабски копирует образцы уже имеющегося в искусстве, то трудно сказать, что это — традиционное искусство. Ведь получается, что традиционным мы называем то, что нельзя назвать искусством, а понятие «искусства» связываем только с представлением о новаторстве. Такой подход вряд ли правомерен. Главный критерий один: искусство перед нами или неискусство?

— *Полностью с вами согласен. Действительно, иногда встречаешься с таким механическим противопоставлением. В этом случае выражение «фильм традиционен» воспринимается едва ли не как оскорбление. Но тогда как же быть, если мы чувствуем, что картина удалась, что отлучить ее от искусства невозможно, хоть она и не потрясает воображение своей новизной?*

Видимо, мы не всегда учитываем здесь то обстоятельство, что жанры в кинематографе, литературе, театре различны по, так сказать, степени своей традиционности. Эпос, мелодрама, детектив, эксцентрическая комедия заметно агрессивнее других жанров по отношению к

Традиции советского экрана и пути молодых в современном творческом процессе — продолжаем обсуждение этих проблем, проводимых «Клубом молодых» в преддверии 60-летия советского кино.

художнику. Агрессивнее в том смысле, что требуют от него бо́льших ограничений. В их форме, а форма, как известно, всегда содержательна, скрыт более глубокий пласт значений, знаков, стереотипов, «работающих», вероятно, по большей части подсознательно.

В значительной мере, как мне представляется, этим и объясняется неизменный успех у зрителей перечисленных жанров...

Но вот что здесь интересно. В целом ряде социологических исследований зарегистрирован любопытный феномен: наиболее посещаемые фильмы (а сделаны они по преимуществу как раз в традиционном, условно говоря, ключе) очень часто оцениваются зрителями гораздо ниже тех картин, которые собирают куда меньшую аудиторию.

— Это мне хорошо знакомо и по собственной практике и по практике других кинематографистов. Картина, которая получает высокое признание профессиональной аудитории, завоевывает награды, поддерживается и самой массовой публикой.

— Но почему же тогда прокатные цифры свидетельствуют об иных предпочтениях — чаще всего побивают все рекорды фильмы далеко не новаторские?

— То есть мы сталкиваемся с явлением, когда люди с меньшим желанием смотрят то, что оценивают выше. Дело здесь, вероятно, в том, что издавна сформировался механизм оценки художественного произведения, который независим от пристрастий конкретной личности. То, что относят к «высокому» искусству, связано в первую очередь с открытием, откровением. А раз открытие — значит, новое лицо, новая индивидуальность художника, предполагающая умение обнаруживать новые грани и у зрителя, у аудитории. «Низким» же оказывается то, где открытий вроде бы и не видно. Текст, условно говоря, анонимный, автор наверняка есть, но он не в счет — созданное им внелично, принадлежит всем. Не отсюда ли и особый эффект таких произведений — эмоции здесь как бы более коллективны. Если в первом случае зритель открывает новое авторское лицо, новые грани человеческого мира, глубже осознает себя самого как личность, то во втором — он переживает прежде всего свою причастность тому социальному целому, к которому он принадлежит. Различить эти две разновидности художественных текстов просто необходимо, когда разговор идет о традиции.

— Таким образом, традиционный текст внеличностен, анонимен, зритель чувствует себя здесь не в меньшей степени автором, чем сам режиссер, писатель, композитор... И отсюда — особый тип художественного восприятия. Важно еще указать на то, что эта разновидность текстов функционировала еще в народной культуре. Там ведь любой текст получал право на жизнь лишь в том случае, если он проходил «предварительную цензуру» коллектива. В культуре же нового времени автор чувствует себя значительно свободнее, о чем, собственно, и свидетельствует само выделение особой социальной роли — художник. Автором фольклорного текста ощущал себя каждый. Автором же, скажем, «Облака в штанах» мог чувствовать себя только Владимир Маяковский. И эта «степень авторства» почти безошибочно угадывается читателем, зрителем — неважно, знает ли он что-нибудь о самом авторе или нет.

— У Эйзенштейна по этому поводу есть интересное рассуждение о том, что зритель прекрасно ощущает разницу между формой, которую художник использует как готовую, стереотипную, и той, которая есть его личностное творение.

— В своей книге «На рубеже столетий» Нея Зоркая, анализируя кинорепертуар начала века, убедительно показала типологическое соответствие между древним фольклорным жанром — сказкой и фильмами раннего кинематографа. Кстати, Корней Чуковский давал ему очень точные определения — эпос города, городской фольклор. Но не таким ли «фольклором» является и тот массив картин, которые щедро одариваются зрительскими полтинниками? Каждая из них появляется на свет, уже имея своего зрителя. И единственной преградой здесь может быть лишь недостаточно высокий уровень владения профессией.

— Однако все-таки неясно, почему же среди этих фольклорных, как вы их называете, фильмов одни признаются в качестве явлений ис-

кусства, за другими же такое право отрицается?

— Вероятно, потому, что в первом случае автор говорит языком традиционных жанров, как родным, близким ему языком. И вовсе не исключено, что фильм, традиционный по жанру, может стать исповедальным, глубоко личным. В другом же случае мы встречаемся с имитацией, подделкой, способной, однако, обмануть зрителя.

— Меня все же несколько смущает проведенное вами разграничение. Ведь в завещанных нам традициях отечественной классики заложен иной принцип. Состоит он в стремлении к синтезу языка низких и высоких жанров, а не к их разграничению. У Достоевского, к примеру, почти детективная интрига становится философским спором. «Низкий», фольклорный, если хотите, смех оборачивается у Чехова высокой думой о смысле человеческой жизни.

— Да, но ведь именно такое разграничение и позволяет обнаружить процесс синтеза. Иначе просто не видно, что же пересекается, взаимопроникает...

— Тут вы правы. Что касается понимания «низкого» и «высокого», то это ведь еще и определение степени приближенности к жизни. «Низкое» — значит, с виду более грубое, более вещественное, знакомое нам по каждодневной жизни. «Высокое» же — это существенно иной уровень видения. Если, к примеру, у того же Чехова замечать только лишь бытовой, «низкий» пласт, то не увидишь у него движения жизни...

Художественный театр первым сумел обнаружить у Чехова второй план. За фабульным временем открыть большое историческое время... Для нашего кинематографического поколения Чехов имеет огромное значение, не во всем, наверное, еще осмысленное. Именно через призму его творчества мы видим сегодня всю русскую литературу прошлого столетия, усваиваем ее традиции. Взять ту же проблему построения времени. Герои Чехова втиснуты в бытовое время. Времени в более широком смысле вроде бы и нет. Хотя когда-то оно было, а теперь осталось лишь воспоминание о погубленном времени. Оно ирреально, это Время с большой буквы, но оно как бы размывает края бытового, липучего времени, оставляя надежду жить, к чему-то стремиться. Для меня такое соединение обладает неизъяснимой притягательностью. Человек здесь передан с удивительной подробностью, и вместе с тем его биографическое время включено для нас, зрителей, читателей, в ход большой истории человечества.

— Помните «Скрипку Ротшильда»? Гробовщик Яков Бронза — ослепшая, оглохшая человечность. Умирает жена — изготовление гроба записано в убыток. Это единственная донимающая его мысль — убытки. Их много, особенно если подсчитать. После похорон попадает он на берег речки и внезапно приходит воспоминание о прошлом. Было в том прошлом что-то такое, о чем стоило пожалеть. Был ребенок, и росла здесь верба, и по реке ходили баржи.. Все это было и словно не было. Словно сон. Почему же человек не может жить так, чтобы не было таких «убытков»? Зачем Яков всю жизнь бранился, обижал жену, зачем вообще люди мешают друг другу жить? Ведь от этого убытки, страшные убытки...

И мы уже пребываем в совершенно другом времени — времени вечности. Какой переход из мира выжженной, потухшей души в мир непреходящего!

— Но ведь Чехов вырос не на пустом месте. Вспомним Тургенева с его удивительнейшей способностью отбирать самое существенное, то, что неизбывно, хотя и предельно вещественно, предметно... И теперь всем ясно: пройдут века, а чеховские герои, те самые, которые «обедают, просто обедают», будут по-прежнему приковывать к себе внимание. Сегодня кино учится у Чехова, а через него — у всей классической русской литературы, учится вскрывать за конкретикой быта, скучными внешне подробностями жизни, движение, развитие большого времени.

— Кстати, в современной литературе также усилилось влияние традиции, о которой мы говорим, как о чеховской. Вот хотя бы Юрий Трифонов. Суровые критики его повестей как раз и не замечают того, что трифоновские герои включены в ход большой истории. То есть персонаж измеряется совсем не в бытовом масштабе, как это может показаться. Да и вооб-

ще, как мне кажется, герои 70-х, зрители и читатели 70-х, чувствуют, мыслят время более по-чеховски, более многомерно, объемно, чем это было в 60-е.

— Ну, с этим можно согласиться только отчасти. Вот, к примеру, «9 дней одного года» Михаила Ромма. Может быть, я сужу субъективно, но здесь почти в каждом эпизоде присутствует то, что мы называем вечным. Вечными будут встречи таких вот Гусевых со своими отцами, и так же будут они разговаривать, о том же. Вечны такие вот свадьбы и споры молодых ученых... Здесь убрано все то, что случайно. Этот фильм оказал на всех нас огромное влияние именно открывшейся в нем многомерностью существования героев. Тургенев, Толстой, Чехов — ток этой традиции, этих живых, волнующих, манящих форм, струящегося в них содержания пришел к нам, прошел сквозь нас. Теперь я это хорошо понимаю.

Вот Сергей Соловьев, его картина «Семейное счастье» по Чехову. Фильм весь построен на подробностях. Я до сих пор помню, какой был кафель в умывальной, какие были очки у героя. Быт, скучный быт чеховских персонажей. Но все это вместе существует уже в другом для нас измерении. Муж этот — он таким же будет всегда. И такая же будет у него жена. И так же будет влюблен в нее мальчик, для которого эта любовь — первая... Я не знаю, прав ли я, поскольку говорю о своем субъективном восприятии. Но для меня временна́я многомерность — это когда сиюминутное, преходящее, внешне случайное раскрывается как вечное, то, что не может уйти из человеческой жизни никогда. Или еще один, любимый мною фильм Соловьева — «Сто дней после детства». Дворянская усадьба — место это выбрано не случайно. Здесь сразу срабатывает чувство традиции, предания...

— Кстати, уместным будет упомянуть об очень интересной попытке М. Бахтина выделить устойчивые формы взаимосвязи времени и пространства. Самую эту связь время-пространство он предложил именовать хронотопом. В литературно-художественном хронотопе фиксируется слияние пространственных и временных примет в определенном, конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же втягивается в движение времени, сюжета, истории. При этом хронотоп имеет, как подчеркивал Бахтин, существенное жанровое значение. Жанр во многом определяется именно хронотопом. И это действительно так. К примеру, если это та же дворянская усадьба, хронотоп, на котором Бахтин, правда, не останавливался, но который занимает существенное место в русской литературе, театре, живописи XIX столетия. Вспомним Тургенева, Толстого, Гончарова, чеховский «Вишневый сад»... Обращение к этому хронотопу во многом определяет жанровые свойства произведения, закрепленные традицией, ту специфическую связь пространства и времени, которая ему свойственна.

— Я почувствовал это сам, когда работал над картиной «Гамлет Щигровского уезда» по Тургеневу. Дворянская усадьба — в ней действительно как бы материализовано само время. Оно обретает здесь свою чувственную, наглядную форму. Сам сюжет наполняется живой, конкретной плотью. Время становится зримым... Появляется нечто, обладающее своей значимой предметностью. Это как глина, из которой уже можно что-то лепить.

— Итак, определенный хронотоп втягивает с собой на экран «закрепленные» значения, на которые ни художник, ни зритель не властны существенно повлиять. Так ли это?

— Здесь ясно одно — ток традиций, живущих в искусстве, в культуре, передается к нам в материальной форме. Она и есть тот материал, из которого так или иначе исходишь. Но, разумеется, здесь очень много решает, во всяком случае для меня лично, эстетическая привлекательность данного мира. Сейчас, к примеру, я работаю над картиной «Дикая охота короля Стаха». Рубеж XIX — XX веков. Почти все действие происходит в старинном за́мке. За́мок — это ведь тоже конкретная художественная система, тот же хронотоп.

— Да, Бахтин называет и такой, относя его окончательное формирование в концу XVIII столетия.

— За́мковое пространство насыщено, пропитано таинственным, мрачным временем средневековья. Каждая вещь говорит здесь о прошлом. А прошлое — это предание, легенда. Зримая легенда. Современного здесь вроде бы быть не может. Но мы, живущие в XX веке, хорошо знаем, как трудно расстается человечество со вчерашним днем, с постоянными страхами, ужасами, мистификациями, с догмами, преследующими нас. Разве наши современники менее привычны к кошмарам, чем современники инквизиции? Стадион в Сантьяго, ужас Хатыни, Освенцима, Хиросимы... И поэтому за́мок наш обращен и к современности. Его призраки оказываются вдруг странно знакомыми, узнаваемыми, сохраняя весь свой шлейф исторического времени.

Есть в нашем фильме также образ уездного города. Конец столетия — это ведь опять Чехов. Чеховские будни. Маленькие люди. «Они обедают, просто обедают...» И вдруг что-то средневековое — призраки, ужас, кошмар. Оказывается, рукой подать. Как изжить это? А на дворе уже век двадцатый... Я не пытаюсь воссоздать сейчас замысел картины, хочется подчеркнуть другое — прошлое человечества, те формы, в которых оно сохраняет свою жизнь, способны обнаружить в себе удивительно современное содержание. Вот только как его открывать для себя, для других? Можно ли этому научиться? И надо ли? Как вообще определить такой пристальный сегодняшний интерес к Чехову? Поиском формы, волшебной отмычки?

— Ваши размышления — убедительное, на мой взгляд, свидетельство того, сколь сложен и противоречив путь формирования художественного образа. Сегодня, и это особенно характерно для поколения, пришедшего в искусство в 70-е годы, в общении художника с жизнью особенно вторгаются историко-культурные ассоциации. Но не кроется ли здесь определенная опасность, которую я назвал бы опасностью реставрации? Я имею в виду как раз то, что пласт этих ассоциаций может ведь и не повернуться в современность. Тогда все его содержание для нас сохранит только свой музейный, антикварный характер. Для нас восстанавливают, с любовью, с увлечением, то, какими были когда-то пепельницы и кареты, какие носили платья, какие говорили речи, но на всем этом — печать музейной скуки.

— Но в подобных случаях авторы увязают именно в нижнем, бытовом слое эпохи, не сумев пробить его, обнаружить ток большого времени. И все же неудачи, сколь бы сокрушительными они ни были, не могут дискредитировать обращение к классике, к прошлому. Я думаю, что для сегодняшнего кино — это вещь принципиальная. Это можно проиллюстрировать и фильмами о современности. Взять ту же картину «Сто дней после детства», которую я уже упоминал. Дети, сегодняшние дети, живущие в пионерском лагере. Но это не просто лагерь — бывшая дворянская усадьба, особо организованный мир. Современный человек включается в поток времени, того большого исторического времени, которое присутствует в зримой форме. Здесь ведь все, даже дверные ручки, пропитано временем. И человек как бы раздваивается. Он вроде бы из дня сегодняшнего. И вместе с тем он обнаруживает в себе сознание людей, населявших эту усадьбу в прошлом. Он осознает себя как момент движения самой истории. Осознает свою преемственность. Но процесс этот не механический. Язык прошлых эпох не всегда прочитывается достаточно ясно. Возникает проблема взаимопонимания...

— То есть человек, до сих пор ощущавший себя, свой личностный мир как что-то монолитное, нерасчленимое, вдруг осознает этот мир как многоярусный, многоязычный, многолюдный... Человек словно нащупывает в себе присутствие иных людей, иных эпох. Думается, что это работает в искусстве сознание всей современной культуры, по-новому переосмысливающей свои связи с прошлыми культурами. Сегодня трудно выделить какую-то ведущую традицию. Жизнь традиций очень усложнилась. Современная культура стремится разглядеть в самой себе следы всех своих предшественниц. Не отдавая никому решающего предпочтения.

— Да, по-видимому, именно это во многом объясняет характер процессов, происходящих

в искусстве. Только художник обнаруживает это многоязычие, многолюдие на уровне сознания отдельного человека.

— *Важно подчеркнуть, что это как раз* *к у л ь т у р н о е многоязычие...*

— Но выступает оно как способ познания именно современного человека.

— *Точнее, этот способ — есть отмычка, подобранная согласно конфигурации замочного отверстия. Многоязычие в сегодняшнем кинематографе есть способ раскрыть особенности строения личностного мира нашего современника. Кино, как и другие виды искусства, осознает себя как общекультурное явление. То, что было ранее под силу только литературе. Может быть, поэтому с такой серьезностью и основательностью изучаются традиции литературы, прежде всего романа. Романный тип мышления уже признан рядом киноведов и режиссеров (например, С. Герасимовым) в качестве ведущего типа мышления кинематографического.*

— Я думаю сейчас о названной вами опасности реставрации. Вероятно, она действительно существует. Но это проблема не одного нашего поколения, хотя нам, наверное, чуточку сложнее. И в силу особенностей своих биографий, и в силу тех особенностей искусства, о которых мы только что говорили. В чем всетаки эта опасность? Я думаю, в неумении пробиться к правде. Должен признаться, что до недавнего времени я тайно считал юмор прерогативой коммерческого кино. Помню, как мой учитель, Яков Александрович Сегель, буквально умолял меня повернуться лицом к жизни. К той жизни, где драматизм тесно переплетен с комическим и даже курьезным. Ставил в пример, естественно, Чаплина. Призывал делать наши первые картины с улыбкой. Но ничего не помогало. Мы ставили на площадке насупленные философские отрывки, над которыми витали тени Бергмана и Куросавы. И Сегель снова объяснял, рассказывал свои новеллы. У него ведь каждая лекция была в сущности законченной новеллой. И вот в них преподавался нам наглядный урок. Жизнь и прежде всего — война вставали перед нами в своей обыденной простоте и вместе с тем улыбчивой, смешливой остраненности. Тогда мы это еще плохо понимали. Я думал примерно следующее: если я личность, то и вещи у меня будут получаться сто́ящие. Ну а если нет, так и думать нечего... Теперь-то я знаю хорошо, что открывать для себя, как художника, жизнь — это профессия, это умение, хотя дело профессией, конечно, не ограничивается. Я был всегда против недооценки умения. Научить, конечно, нельзя, а вот научиться всетаки можно. То, что я учился ставить картину, учился искусству, как и другие, для меня теперь несомненно. Хотя в студенческие годы казалось, что учусь другому.

Помню, однажды показывали «Дорогу» Феллини. Не было переводчика, смотрели без перевода. И меня совершенно поразила тогда пластика экрана. Слова оказались не нужными. Экран говорил с нами самостоятельно. Но новая форма, новая выразительность — это ведь всегда и новое содержание, выпытанное у жизни. То, что иногда мы обращаем большое внимание на форму, совсем еще не означает отсутствия интереса к содержанию. И теперь я знаю, что и у Феллини я учился тому, что кажется мне сейчас самым трудным в искусстве, — соединению непосредственной ткани жизни с ее высоким, философским прочтением. Но только ли у Феллини? Многое поразило и осталось в нас от фильмов итальянского неореализма. От советских фильмов конца пятидесятых годов. Могу назвать фильмы: «Дом, в котором я живу» Сегеля и Кулиджанова, «Мир входящему» Алова и Наумова, «Два Федора» Хуциева, «Судьба человека» Бондарчука. Очень любил, да и продолжаю любить, картины Марка Донского. Мы учились у них. Точнее — заражались способностью видеть живой, конкретный человеческий мир по-особому преображенным.

Что еще повлияло как на меня, так и на многих моих сверстников — это театр. Школьником я имел возможность посмотреть очень многое. Навсегда в памяти — «Иркутская история» и «Гамлет» Николая Охлопкова. С Охлопковым я даже познакомился — отец провел меня за кулисы. Может, из тех детских впечатлений — мое стремление к точности,

определенности границ выражения мысли, к тому, чтобы отбирать самое необходимое. Позже я учился этому у Тарковского.

В детстве же главным был Маяковский. Через него все, наверное, проходят. В школьном драмкружке я ставил «Баню». Особенно любил его ранние стихи. Все это осталось во мне. В моем зрении. Может ли это застилать его, когда обращаешься к жизни? Может, но в том лишь случае, если это осталось для тебя внешним. Когда в сцепление мыслей попадают чужеродные предметы, формы, тогда действительно — реставрация, голое умение воссоздавать формы вещей. Чтобы увидеть в них улыбку жизни, искать которую призывал нас Сегель, надо изменить оптику. Видеть не только общий план, но и крупный, сверхкрупный. Смешное, пустяшное, фарсовое. Не сто́ящее, казалось бы, выеденного яйца. И странным образом возвышенное, глубокое, значительное.

Видеть так мы все-таки научились. Насколько хорошо, не знаю, ведь мы все еще учимся. Но теперь уже не сидя за партой. Учимся у Чехова, у Мейерхольда, к которому я относился всегда с огромным интересом. У Эйзенштейна, Феллини... У поколения, пришедшего в шестидесятые, — у Иоселиани, Панфилова, Михалкова-Кончаловского... Вот «Листопад» Иоселиани. О чем он? Ни о чем вроде бы. Рассказать нельзя. Не выйдет словами. Парение и конкретность соединяются здесь неразрывно. Фотографическое изображение не равно себе, видишь в нем иные смысловые емкости... Трудно это дается, действительно. Но пробиваться к правде нужно. Хотя двух правд быть не может. Нельзя ее передать через бытовые мелочи, через одни только подробности человеческого поведения. Если такие подробности не отобраны, не сопоставлены с иным, более высоким, уровнем бытия, тогда это искусством назвать нельзя...

— Правда, если речь идет о новом способе видеть жизнь, то легко и ошибиться в определении. О том же Чехове критик Михайловский писал, что писатель-де пописывает, а читатель почитывает, что Чехов, мол, просто скользит по поверхности жизни. Кстати, Чехов ведь долгое время вообще считался второстепенным беллетристом, то есть в нем не замечали именно нового подхода к действительности...

— А значит — новой художественной идеи. Но ее и вправду бывает трудно обнаружить. И потом — она ведь не обнаруживается раз и навсегда. Классика ветшает, если подходить к ней однообразно. Вот бы создать, как предлагал когда-то Мейерхольд, театр в Москве, где ставили бы только «Гамлета». Представьте себе, что идут разные «Гамлеты». Сегодня — любимовский. Завтра — товстоноговский. А затем — «Гамлет» Эфроса, Спесивцева, Хейфица...

— В кино, увы, это выглядит утопичным. Нельзя предположить, к примеру, чтобы вышли сразу несколько фильмов по одному и тому же сценарию.

— А вне новой театральной или кинематографической идеи спектакль, фильм не обретут насущности правды прежде всего для зрителя. Поэтому поиск жизненной правды всегда проявляется в искусстве как поиск новой художественной идеи. Традиция доискиваться такой правды заключена в каждом из великих произведений нашей классики.

— И исходит она именно из чувства глубочайшей, совестливейшей ответственности перед своим читателем, зрителем. Горький вспоминал о том, как он рассказывал Толстому об одном поразившем его случае. Видел он бабу, пьяную, валявшуюся в луже. Белесенького мальчика, сына ее, пытавшегося поднять ее, увести. Возник разговор о том, надо ли писать о таком? Не надо, сказал сначала Толстой. Но затем, подумав, ответил: нет, надо все-таки. Потому что мальчик этот не простит. Он ведь строгий к правде, мальчик-то.

— Замечательные слова.

— Вспомним теперь, как называлась одна из статей Шукшина: «Нравственность есть Правда». Нравственным в искусстве может быть то, что правдиво,— таково убеждение писателя. По этому простому подобию высказываний, замкнувших большой временной отрезок истории искусств, особенно остро ощущаешь преемственность в понимании общественной

роли художника. Наверное, именно в правде, которая стала нравственным императивом, нравственным кодексом, и состоит народность творчества Шукшина, его признание у зрителя.

— Но, повторяюсь, правда в искусстве должна иметь художественную форму. Жизненная насущность правды увеличивается во сто крат, если ею движет новая художественная идея...

— *...Впитавшая при этом в себя память столетий. Память, которую кино осознает, осмысливает сегодня как глубинную историко-культурную преемственность.*

— Здесь самый, быть может, показательный пример — «Восхождение» Ларисы Шепитько. На первый взгляд, это ведь почти хроника. Но фильм построен так, что в рассказе о конкретном жизненном случае мы узнаем один из древнейших мифов. И включаемся в существование на ином, философском, символическом, уровне. Уровне вопросов, которые называют вечными. Через них, через эту зримую, пластическую сюжетную ситуацию, знакомую каждому из нас, входит в наше сознание духовный опыт наших предков. Задававшихся теми же вопросами. Решавших (хотя и по-другому) те же проблемы. И вместе с тем мы не перестаем ощущать героев картины как вполне конкретных людей, советских партизан. Биографическое время персонажей не исчезает из фильма, но оно пересекается с временем вечности. Поэтому картина требует такой громадной энергии переживания — ведь в ней сплавлен духовный опыт многих поколений. Следует ли задавать вопрос о том, какие именно традиции наследует и развивает Шепитько? По-моему, это почти не поддается конкретному анализу. Ясно лишь одно — традиции эти очень глубоки и серьезны.

— *Когда-то, лет восемь-десять назад, Леонид Леонов в одном из интервью сетовал на робость нашего искусства в постановке больших, мировых, как он их назвал, вопросов. На примере «Восхождения» становится понятным, что такие вопросы могут возникать лишь в том случае, если произведение искусства выламывается за узкие временные рамки, выступая наследником и продолжателем духовного опыта всего человечества за много веков его существования. Поэтому традицию, в русле которой идет «Восхождение», невозможно объяснить, ограничившись, к примеру, искусством XIX — XX столетий. Да и речь должна идти не только об искусстве — о всей культуре. Достижение Шепитько будет выглядеть определеннее, будет выглядеть закономерным, если мы вспомним о том, о чем уже говорили: кино сегодня намного глубже осознает свои традиции. Они не замыкаются в рамках одного кинематографа. Как свои кровные, осознаются и приемлются традиции литературы, театра, живописи, музыки... Чувство традиции, особый аромат предания подкрепляют сегодня кинематографическое действие. Кино научилось будить нашу память. Прямая цитата, легкий намек, незаметный монтажный стык — эти и другие приемы все более утрачивают свою тяжеловесность, приобретают ажурность простоты. То, что копилось веками, вскрывается теперь средствами простыми и естественными. Вскрывается и заполняет экранное пространство и время — случайные разговоры, мимолетные улыбки, мгновенные размолвки. И они уже не случайные, не мимолетные, не мгновенные. Ведь знаем мы о них бесконечно много. Приводить в действие механизм этого знания кино училось, пожалуй, у всех. У литературы, особенно классической русской. У музыки, у живописи...*

— Но самое важное, что учась, кино все более осознает и свою собственную специфику. Сегодня ведь просто неприлично пересказывать содержание живописного полотна как литературный сюжет. Кино приближается к этому. Хотя по-прежнему охотно прибегает и к языку литературы, живописи. К языку Брехта и Станиславского. Фильмы немого кинематографа. Широченная амплитуда — от хроники до откровенной театральности. И все это кино. То, что за него не выразит ни одно из старых искусств. Но главным остается, как и прежде, человек. Вот фундамент, на котором можно строить кинематографическое здание самой причудливой формы.

— *А помните, с чего началась экспансия кино в другие виды искусства?*

— Вы хотите сказать — с поэтического направления в кинематографе?

— *Да.*

— Но это если брать последнее десятилетие. А ведь до того был Эйзенштейн с его огромным вниманием к пластической выразительности кадра. Мне вообще порой кажется, что такие представители поэтического направления на Украине, как Ильенко, Осыка, развивают традиции не Довженко, а, скорее уж, Эйзенштейна.

— *В чем-то вы здесь правы. Однако мы ведь с вами пытаемся говорить о традиции не в каком-то замкнутом временно́м пространстве. Фильмы того же Довженко вряд ли поддаются удовлетворительному объяснению, если рассматривать их вне большого времени, если не анализировать то, каким образом в них продолжаются традиции народной культуры. Украины. Так вот при таком подходе, я думаю, и прояснилось бы то обстоятельство, что творчество Довженко послужило для наиболее талантливых представителей поэтического направления мощным стимулом обращения к тем же истокам.*

— Мы говорили уже об этом механизме передачи традиций. Для себя я называю его «притягательностью мира художника». Так, вероятно, получилось и у тех же Ильенко, Осыки — их увлекла, очаровала та особая магия, атмосфера, которая есть у Довженко, те особые законы, по которым живут его герои. И это повело их дальше — к самому источнику, питающему эту традицию.

— *У эпигонов такой механизм срабатывает по-другому. Их, конечно, тоже очаровывает мир художника. Но они не обнаруживают за ним ничего большего. Этот мир для них самодостаточен. Сквозь него не струится ток времени, ток традиции. Довженко или Эйзенштейн превращаются в фетиш — традиция становится сводом правил, по которым можно делать кино.*

Кстати, мир Довженко оказался привлекательным, как мы знаем, не только для украинских режиссеров. Вот только один пример. Недавно к нам в Киев приезжал грузинский режиссер Резо Эсадзе с фильмом «Любовь с первого взгляда». Картина о современности, и жанровые ее истоки более чем определенны — грузинский фольклор, грузинская народная культура... Но, думается, не случайно Эсадзе среди своих учителей одним из первых назвал Довженко. Работает ли здесь тот же «механизм очарования», усмотренный вами, или дело в другом? Вопрос, я думаю, интересный, если рассматривать наш многонациональный советский кинематограф.

— Наверняка, работает. Включая тем самым художника в большой мир своей национальной культуры, обращая художника к ее истокам.

— *Поэтому, в частности, большой художник получает признание не только у себя на родине. Он как бы разгоняет движение всей мировой культуры, искусства, включает его в более обширный пространственно-временной контекст.*

— Вернемся, однако, к вопросу о поэтическом направлении в кино. Вы говорили о том, что именно с него и началась экспансия кинематографа в более старые искусства...

— *Да, и опыт этого направления ассоциируется прежде всего с экспансией в живопись.*

— Собственно это я и утверждал, говоря о связи Осыки и Ильенко с фильмами Эйзенштейна.

— *Связь эта действительно усматривается по шкале «живописность», именно в такой, усеченной, плоскости, если не брать эти отношения шире. Но сейчас о другом: бесспорно, что лучшие фильмы, принадлежащие к поэтическому направлению, были очень талантливыми. Сего обстоятельства, видимо, все-таки не учли те, кто в свое время предрекал быстрый крах ведущих принципов поэтики этого направления. Но вот сегодня кино семидесятых предлагают даже именовать «живописным». Хотя направления или школы поэтического кино как таковой уже нет...*

— Следует говорить, наверное, о вполне объективных основаниях этого процесса. Но я, рискуя показаться навязчивым, хочу снова сказать о притягательной силе таланта. Ведь если талантливо — значит — уже непреходяще, или по крайней мере — надолго. Поэтому на-

ивно предполагать, что направление, представленное талантливыми мастерами, испарится, исчезнет только потому, что что-то у них «неправильно». Талант завораживает, притягивает к себе, как магнит. Сделанное им не может исчезнуть, раствориться. Так получилось, как мне кажется, и с поэтическим направлением. Вроде бы его нет. Но оно есть, оно осталось. Остались фильмы, замечательные фильмы, которые, я уверен, многие любят смотреть. Работают те формы памяти, которые эти фильмы вернули в кино. во многом усовершенствованными. И не случайно возникло сегодня снова это название — «живописное»...

— Итак, субъективный мир художника, если это художник действительно талантливый,— один из важнейших двигателей традиции?

— Да, и мне хотелось бы привести еще один пример. Я очень люблю фильм Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня». Могу смотреть его множество раз. Эту завораживающую многозначность жизни персонажей. Слушать их слова. Вникать в события, разворачивающиеся в этом доме. В смысл каждого жеста. Как стереоскопичен раскрывающийся перед нами мир. И главный персонаж здесь — сам Чехов. Философская его сущность и простая, житейская. Но это Чехов, каким его открыл нам Михалков-Кончаловский... И магия такого Чехова вошла в наше кино, создала вокруг себя определенное силовое поле. Изменив наше традиционное представление о Чехове, о созданном им мире. Проложив тем самым новое русло чеховской традиции в нашем искусстве.

Талант — это и есть, наверное, главная сущность новой кинематографической, литературной, театральной идеи. Он меняется, конечно. Нов сегодня Тарковский. Нов Михалков-Кончаловский. Другим стал Ильенко. Новые идеи прокладывают пути искусства. Что же касается определения сегодняшнего кино как «живописного», то это слишком узко, наверное.

— Об этом же как раз хочу сказать и я. Живописный, театральный, документальный — эти и многие другие определения можно дать кинематографу семидесятых, без риска ошибиться. Следом за живописью от экспансии кино «потерпели» театр, музыка...

— ...Даже балет, как я думаю, с его особой пластикой, особым ритмом существования. Да и само кино, только то, другое кино, первых шагов его истории. Этот язык сегодня тоже вошел в обиход, осознался как начало традиции.

— Кино действительно со всей серьезностью пытается исследовать усложнившиеся отношения современного человека с прошлым. А усложнение объекта вынуждает, грубо говоря, к усложнению инструментария исследования. Глубже осознавая свои истоки в развитии мировой культуры, интенсивно взаимодействуя с другими видами искусства, кино все более четко понимает свою особую роль в жизни человека, ищет свои особые средства выражения сущности бытия.

— Знаете, странные чувства я испытал однажды, идя по Новодевичьему кладбищу. «Чехов», «Станиславский», «Немирович-Данченко»... Неужели их нет? Дикой какой-то, неправдоподобной показалась мне эта мысль. Лишь выйдя за ворота, я понял, что они по-прежнему живы. Традиции — это ведь всегда живые имена. Раз мы вновь находим у них сокровенные способы открывать для себя огромный мир жизни — значит, дыхание их не ушло, оно согревает нас, придает нам новые силы. И уж не поймешь — то ли они продолжаются в нас, то ли мы, снова и снова, продолжаемся в них.

Минск — Киев



Г. Чухрай

Нетипичная история

Говорят, что современный зритель предпочитает смотреть на экране вещи развлекательные: устав от тяжелого напряженного рабочего дня, стремится просто-напросто отдохнуть в кино. Подобные утверждения отчасти верны. Я и сам непрочь посмотреть веселую, развлекательную картину. Но, думаю, зритель также интересуется и серьезными фильмами, при условии, конечно, что они по-настоящему содержательны и способны помочь ему осмыслить свое место в жизни.

Именно такую серьезную картину отважились сделать и мы, и сейчас с волнением ожидаем первых откликов. Что скажет зритель, как примет нашу работу?

Поймет ли, разделит ли те мысли и чувства, которые волновали нас?

Одним из главных принципов, которыми я руководствуюсь, снимая фильмы, является желание честного и откровенного разговора со зрителем. Хочется, чтобы наша беседа всегда носила характер доверительности, без поучений и дидактики.

Но также и без загадок и ребусов.

Разговор в открытую, с уважением к личности и интеллекту зрителя.

Вот и последний фильм — «Трясину» — мы делали с теми же мыслями. Проблема, которая нас волновала, — это проблема гражданственности, проблема связи судьбы отдельного человека с судьбой его страны и его народа. Как участник Великой Отечественной войны, с которой совпала пора моей юности, как солдат, которому довелось защищать Сталинград и освобождать Будапешт, я знаю, какое великое счастье ощущать себя частью народа, жить слитно с его судьбой, отстаивать вместе со всеми свободу для всех.

Я знаю, каким высоким содержанием наполняется жизнь человека, осознавшего, что он служит правому делу. И я убежден в том, что жизнь человека, утратившего связь с людьми, становится пустой и бессмысленной. Его мир становится так тесен, так ничтожно мал, что в конце концов ограничивается только желанием сохранить шкуру и набить желудок. Человек живет в обществе и не может жить вне общества. Вот почему все мы ответственны не только за свою судьбу, не только за судьбу наших близких, но и за судьбу своего народа и своей земли.

В нашем фильме есть человек, который мыслит именно так. Это сын героини фильма Матрены — Степан. Он живет по тем же законам, что и его народ, что и его отец, солдатом погибший на фронте в первые месяцы войны. Судьба Степана нелегка — он много повидал на войне, страдал от тяжелых ран.

На его долю выпало самое мучительное, самое унизительное, что можно себе представить в жизни солдата, — он попал в плен.

И хотя он бежал из плена и потом воевал и снова был ранен, свое пленение он ощущает как позорное пятно и страдает от этого.

Таков Степан. Он ненавидит дезертирство всякого рода, презирает людей, которые выше всего на свете ставят свое маленькое «я» и в тяжелую для Родины минуту прячутся за спинами других, пытаясь сберечь свою шкуру.

К несчастью для Степана, таким человеком стал его младший брат. Стал не совсем по своей вине — по вине матери, Матрены, в которой чувство страха за своего «последнего», любовь к нему в какой-то момент перехлестнули все остальные чувства.

И тогда именно она, мать, желая сохранить жизнь своего младшего сына, погубила его.

Наш фильм сделан в жанре трагедии. Но мы не выбирали жанра, его подсказала нам тема. И жизнь! Судьба человека, оторвавшегося от народа, поистине трагична. И мы хотели показать трагедию матери двух сыновей, которые оказались на противоположных полюсах, показать обстоятельства, заставившие мать метаться меж сыновьями, все более ощущая свою роковую вину. Эта вина настолько сильна, что даже

мощная натура нашей героини, которую, на мой взгляд, блестяще играет Нонна Мордюкова, не в силах выдержать страшной тяжести.

Душа героини рушится под этой тяжестью.

Я не хочу рассказывать подробно, с чего начинается и как протекает действие нашего фильма, — зритель увидит все это на экране. И, надеюсь, он не останется равнодушным к честно рассказанной нами этой нетипичной истории. Нетипичной, но поучительной, способной, как мне кажется, заставить человека задуматься о собственной жизни.

Об отношении к собственным детям. О том, всегда ли свята материнская любовь, которая нередко переходит в материнский эгоизм.

Задуматься о том, что есть человеческая совесть.

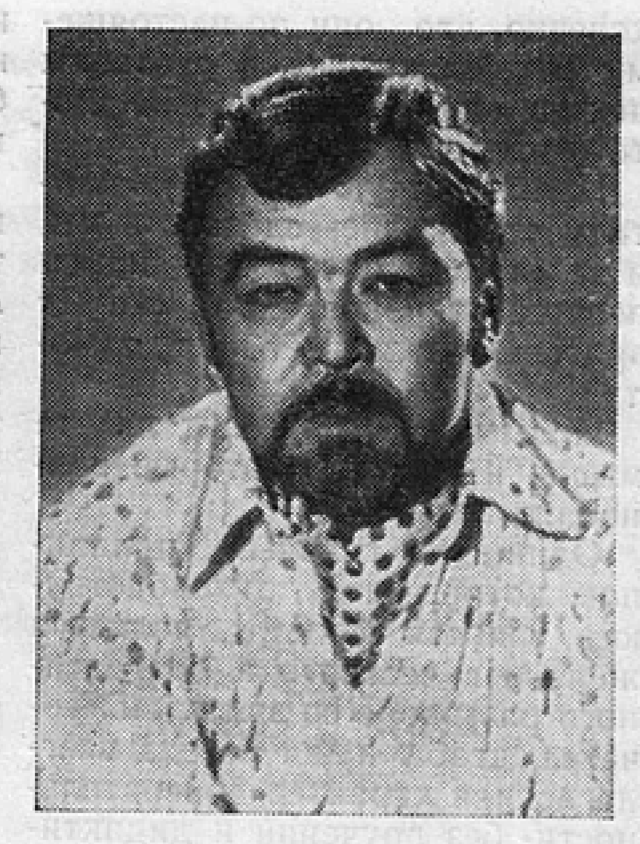
Такие фильмы делать трудно. Нужна, наверное, отвага. И я бесконечно благодарен соавтору сценария В. Мережко, актерам Н. Мордюковой, В. Спиридонову, А. Николаеву, И. Рыжову, В. Теличкиной, художнику К. Степанову, композитору М. Зиву — всем, кто отважился участвовать в этом нелегком фильме.

И еще.

Есть люди, которые относятся к кинематографу как к своего рода доске почета. Им кажется, что право на экран имеют только те герои, которые могут служить положительным примером.

Но еще древние знали, что в категорию эстетического входит не только прекрасное, но и безобразное. Те, кто не хочет этого понять, боятся серьезного разговора о жизни, взятой во всей ее сложности.

Интервью вел А. Буравский



Асанали Ашимов

Возвращение к теме

Есть роли, работу над которыми хотелось бы продолжать изо дня в день, ибо для меня важен не конечный результат, а сам процесс «вживания» в роль и существования в образе. Поэтому когда характер героя близок мне, моим чувствам, мыслям, то и расставание с ним оказывается болезненным. Завершение работы над ролью всегда воспринимается в таких случаях как некое раздвоение, будто часть твоей собственной души обрела иную плоть и начала существовать независимо.

Вот так тяжело мне было расставаться с одним из любимых моих героев — волевым и мужественным чекистом Чадьяровым из фильма «Конец атамана», поставленного Ш. Аймановым. Но через семь лет, сегодня, судьба предоставила мне счастливую возможность новой встречи с героем, во многом близким Чадьярову. Теперь это советский разведчик Қасымханов в картине «Транссибирский экспресс» режиссера Э. Уразбаева. Поначалу, обдумывая предстоящую работу, я представлял ее, при всем различии двух героев, прямым продолжением того, что было сделано в фильме «Конец атамана». Но «нельзя дважды войти в одну и ту же реку» — говорили древние. Пожалуй, человек даже изменчивее реки. Особенно, если он — актер.

Но дело даже не в этом. Просто Қасымханов уже не мог быть Чадьяровым. Изменились обстоятельства, в которых действует герой. Да и сама художественная среда фильма оказалась другой. Образ должен был усложниться, выйти на какой-то новый уровень духовного поиска.

Мне хотелось в безупречно разработанную, но все-таки холодноватую детективную историю, предложенную драматургами, внести человеческое тепло, я пытался передать на экране то, что переживает герой, вынужденный долгие годы жить на чужой земле, в отрыве от родных и близких ему людей. Наверное, именно поэтому Қасымханов получился более сдержанным, даже несколько замкнутым — несмотря на дежурную улыбку и привычно-бравадное: «Веселый Фан приветствует вас!», — чем Чадьяров в «Атамане», который был весь в настоящем, полон неукротимой энергии и потребности действовать решительно и быстро. В «Экспрессе» я играл человека, порядком уставшего от той карнавальной мишуры, с которой ему приходится мириться, уставшего от личины разбитного хозяина ночного кабаре «Лотос». В мире Фанов, Федотовых, Дементьевых Қасымханов живет в постоянном напряжении. От этого он и выглядит несколько скованным.

И только при воспоминаниях о Родине оживляются его глаза. Қасымханов обречен на двойную жизнь. Передать мучительную его раздвоенность и напряженность жизни внутренней бы-

ло поэтому моей «сверхзадачей» в роли.

Однако Чадьяров все-таки присутствовал в новой моей работе. Он был невидимым, но строгим судьей. Если в «Атамане» я имел возможность наносить краски широко, размашисто, то теперь надо было идти наощупь, углубляясь «в породу», добиваясь того, чтобы новые краски возникали из множества психологических оттенков, чтобы зритель мог проследить весь мучительный процесс накопления эмоциональной энергии и трансформации ее в физическое действие. Думаю, молодому оператору В. Алисову пришлось немало потрудиться, чтобы передать эти трудноуловимые нюансы. Камера подолгу, «с пристрастием» фиксировалась на лице героя, малейшее изменение в котором должно было стать не вспомогательным техническим приемом, но, как говорил Станиславский, выражением внутренней сути, его породившей.

Надо сказать, что я не любитель крупных планов и с опаской отношусь к режиссерам, злоупотребляющим ими. Крупный план для меня — это как выпад фехтовальщика, он должен пронзить сердце зрителя точностью и неожиданной быстротой эмоций. Для крупного плана нужен безошибочный расчет и тот «накал» переживания, который превратит этот прием в «сверхэкспрессивное» средство выражения.

Сейчас я снимаюсь сразу в двух фильмах. В картине режиссера В. Пусурманова «Серебряный рог Алатау» я исполняю роль коварного и жестокого браконьера Нургазы. Роль, в общем-то, не новая для меня — подобных «злодеев» с бóльшими или меньшими смягчающими оговорками я играл как в театре, так и в кино. Однако роль Нургазы стоит в этом ряду особняком. В понимании этого образа немалое значение имеет легенда, предваряющая фильм. Легенда об охотнике, не знавшем жалости ко всему живому. Небо в отместку превратило его в оленя, а невесту его — в эхо. С тех пор и бродит в горах Алатау одинокий олень с серебряными рогами, но только горное эхо отвечает на его тоскующий зов.

Для меня здесь важен не столько мотив неминуемого наказания зла, сколько извечная проблема сосуществования в одном человеке доброго и злого начал, положительных и отрицательных свойств натуры. Ведь человек — столь многогранное, сложное и противоречивое существо, что, ограничивая его каким-то одним измерением, актер неизбежно скатится к фальши. В подобных ролях привычен скорее гротеск, а необходим, по-моему, достоверный, психологически убедительный показ борьбы противоположностей — добра и зла — внутри самого человека. Ибо «злодейский» поступок — это только конечный результат бурного и противоречивого процесса, который, собственно, и определяет нравственное лицо человека.

Непрост и Нургазы. У него сильный, мужественный характер, он не чужд и своеобразному «кодексу чести», утвердившемуся в его кругу. По-моему, он даже понимает, почему вдова егеря, красавица Гульжан, тянется не к нему, полновластному хозяину этого горного края, а к новичку Қайсару. Он способен ощутить духовное одиночество и страдать от него. Так преломляется в фильме легенда об охотнике.

И в то же время Нургазы — человек, ослепленный жаждой наживы, ради нее истребляющий редких животных. Способен он и на преступление против человека. Это он «убрал» с дороги непослушного егеря Қурмаша, пытается завербовать в союзники и вновь назначенного Қайсара, а когда это не получается, старается запугать новичка, подчинить своей воле. Ослепленный злобой, он думает, что воюет только с непокорным Қайсаром, тогда как противостоит ему не Қайсар, а сама великая и вечная Природа, частичкой которой он и сам является и на святыни которой он поднял руку. Природа наказывает его — Нургазы умирает, пронзенный рогами того самого легендарного оленя, за которым он охотился.

Иная роль у меня в фильме режиссера А. Сахарова «Вкус хлеба». Вернее, она связана с предыдущей по принципу противоположности.

Фильм «Вкус хлеба» рассказывает о проблемах сохранения богатств земли для будущих поколений.

В этой картине я играю ученого Қемеля Айкенова, который в отличие от Нургазы борется за природу, пытаясь спасти ее от безжалостного истребления. Но и доброе дело родит противоречия в душе человека.

«С землей надо не бороться, с землей надо дружить», — говорит наставник моего героя профессор Игнатьев. Освоение целины — это не только вспашка пустынных ранее земель, это, в первую очередь, решение сложнейших научно-технических вопросов, связанных с рациональным использованием природных ресурсов.

Сложные отношения связывают Айкенова и Игнатьева. С одной стороны, Игнатьев — это талантливый и крупный ученый, в правильности позиции которого Айкенов не сомневается. С другой — это старый, больной человек, изнуренный борьбой. И никто другой, а именно Айкенов станет тем человеком, который заставит Игнатьева собрать силы для последней схватки, нарушит покой «тихого часа», с которым смирился было тот после очередного инфаркта.

«Нет, не будет для вас «тихого часа!» — кричит Айкенов, чтобы вернуть уходящего Игнатьева. Вернуть к жизни, к борьбе.

Интервью вел А. Нутушев

А. Тарковский

О кинообразе

Скажем так: духовное, то есть значительное явление, «значительно» именно потому, что оно выходит за свои пределы, служит выражением и символом чего-то духовно более широкого и общего, целого мира чувств и мыслей, которые, с большим или меньшим совершенством, в нем воплотились — этим и определяется степень его значительности...

Томас Манн, «Волшебная гора»

А. Тарковский. Коль скоро речь у нас пойдет о таком понятии, как о б р а з, предупрежу сразу, что не хочу и не буду формулировать его в определенном тезисе. Это невозможно для меня, да в некоторых отношениях и нежелательно. Я лучше постараюсь осмыслить рамки той системы, которую для себя самого называю образной, той системы, в которой я чувствую себя наиболее органично и свободно...

Комментарий О. Сурковой.

Я думаю, что такое самоограничение не покажется читателю неоправданным. С таким понятием, как художественный образ, изначально связана масса кривотолков. Всякий художник, как впрочем, и любой человек, занимающийся искусством, самостоятельно постигает, что же именно вкладывает он в такие понятия, как образ, катарсис, типизация и так далее, и тому подобное. Каждый художник, равно как и эстетик или философ, развивает и в чем-то наделяет своим особым смыслом любой из этих терминов — в соответствии с общими своими представлениями о том, что есть искусство, каковы его предназначение и цель. Поэтому прежде чем перейти к разговору об образе в кинематографе, нам, видимо, следовало бы уточнить содержание, которое именно Тарковский вкладывает в понятия, только на первый и самый поверхностный взгляд давным-давно всем известные и само собою разумеющиеся.

Действительно, понятие «художественный образ», расхожее и постоянно употребляемое как в практике, так и в теории искусства, до сих пор не отлилось в некое точно сформулированное и для всех однозначное определение. Невольно начинаешь думать, что ускользающая многозначность этого понятия принципиально нефиксируема в какой-то жесткой формуле. Видимо, это связано с самой природой образа, легче постигаемого через косвенные его описания. И как в основу любой математической теории кладется «очевидная» аксиоматика, на самом деле, как теперь доказано, всегда противоречивая внутри себя и тем не менее позволяющая с ее помощью решить бесконечное множество теорем, образующих строгую научную систему, так и такое фундаментальное понятие, как образ, всякий раз наполняется своим особым, личностно окрашенным содержанием в соответствии с той общей целью, которую преследует художник в своем творчестве.

Следя за рассуждениями Тарковского о том, как он понимает кинематографическую образность, читателю, я думаю, надо обязательно представить себе границы, внутри которых движется понятие «художественный образ» именно у него, Тарковского. И прежде всего надо особо остеречься от подмены понятия «образ» понятием «символ». Тем более что в недавних спорах о поэтическом и прозаическом кинематографе такая подмена возникала довольно часто, что не раз приводило к досадной путанице и взаимному непониманию.

В самом деле, нетрудно заметить, что теоретики «поэтического кино» художественную об-

---

Из книги «Сопоставления», которая в литературной записи и с комментариями О. Сурковой готовится для издательства «Искусство».

разность чаще всего сводят к символу. Между тем символ имеет гораздо более узкий смысл, чем образ, являющийся понятием всеобъемлющим, категориальным.

Когда же речь о символе заходит в связи с «поэтическим кинематографом» в контексте проблематики специфической именно для него, то, как правило, приходится ставить вопрос: что же именно символ символизирует собою в данной художественной системе? И чаще всего на этот вопрос можно получить исчерпывающе т о ч н ы й ответ. Так, когда в «Мольбе» Т. Абуладзе возникает символ — чистая прекрасная Дева, то мы знаем, что она символизирует Добро и Истину, а когда появляется Дьявол, он символизирует Тьму и Зло. Когда в «Белой птице с черной отметиной» Ю. Ильенко пылает красный трактор, подожженный врагами новой жизни, то мы понимаем, что это не просто подожженный трактор, а символ Борьбы и Страдания, через которые на так много вынесшей земле Закарпатья утверждаются Справедливость и Правда.

Конечно, символ в «поэтическом кино» может быть наглядным до банальности, а может быть и сложно зашифрованным; однако от этого однозначная суть той умозрительной конструкции, которая была положена в его основу, не изменится. Между тем художественный образ, каким он предстает в творчестве Тарковского, это понятие прежде всего противоречивое внутри самого себя, широкое и емкое. Оно непременно включает в себя разнокачественные и в то же время внутренне взаимосвязанные начала, принципиально нерасчленяемые и неохватываемые какой-либо одной формулировкой.

Вообще я думаю, что фильмы, обычно относимые к «поэтическому направлению», точнее было бы называть символическими или иногда аллегорическими. Это тем более важно было бы сделать, что понятие «поэтическое кино» обычно опирается на внешние, а не на сущностные свойства самого феномена поэтического кино. Ведь оставаясь в кругу расхожих, общеупотребительных определений, фильмы «Листопад» и «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани, глубоко поэтические в самой своей сути, но бытовые, даже жанристские по фактуре, пришлось бы оставить — на это уже не раз указывали критики, оспаривавшие (правомерно или нет — это вопрос другой) закономерность конструирования внутри нашего кино такой особой структуры, как «поэтическое кино», — за рамками этой структуры. И действительно вся поэтика, вся образная система в фильмах Иоселиани не только отлична, но и противоположна, осознанно полемична по отношению к поэтике кинематографа того же Ильенко, выстраивающего образ своего мира при помощи резко субъективированного волевого творческого акта. Но если символ в фильмах Ильенко (я говорю о нем как об одном из наиболее типичных представителей «поэтического кино») имеет целью поэтически п р е о б р а з и т ь облик действительности, то у Иоселиани образ, казалось бы, растворившийся в фотографической достоверности привычных, каждодневных фактур, на самом деле является результатом личного поэтического мироосмысления, итогом процесса, который С. Аверинцев определил бы как «интимное переживание проблематики эпохи».

Одна из самых распространенных ошибок, восходящих своими корнями еще к преподаванию литературы в школе, сводится, по-моему, к представлению о произведении искусства как о некой системе символов, которые подлежат понятийной и однозначной дешифровке, имеющей целью ясно и определенно сформулировать в нескольких силлогизмах заложенный в произведении смысл. Совсем по формуле: «кто ясно думает, тот ясно излагает». Отсюда вопрос, так часто задаваемый художнику: «А что вы хотели сказать своим произведением?» Как будто на такой вопрос у художника д о л ж е н быть ответ. Между тем если речь идет о действительно крупном явлении, однозначно сформулировать, что именно хотел сказать в нем автор, может только посредственный учитель литературы в средней школе.

Надо думать, здесь нет необходимости доказывать, до какой степени вредно для художественных структур подвергаться такого рода «эстетическому анализу». Против такого «анализа» протестовал

еще Толстой, который ответил Н. Н. Страхову, известному критику и своему другу, когда тот попросил его сформулировать идею «Анны Карениной», что если бы он захотел словами (=формулами. — О. С.) сказать все то, что он имел в виду выразить романом, то ему пришлось бы еще раз написать тот же самый роман. По мнению Толстого, задача подлинной, продуктивной критики заключается не в «отыскивании мыслей в художественном произведении», а в умении руководить читателями «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», обращать читателей «к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Впрочем, для меня все эти соображения важны здесь лишь постольку, поскольку они помогают отделить Тарковского от «поэтического кино», к которому его приписывали, начиная с первой же его работы — «Иванова детства». Не случайно от родства с «поэтическим кино» сам Тарковский стал круто и последовательно отмежевываться почти сразу же после выхода первой своей картины.

Это не значит, что кинематограф Тарковского не может и не должен быть охарактеризован как поэтический. Он поэтичен, но не так, как у тех режиссеров, для которых поэтичность кино основывается на системе очевидных в своей семантичной однозначности символов.

От такого «поэтического кино» Тарковский не мог не открещиваться. Изначально закрепленный за ним титул режиссера «поэтического кино» не устраивал его прежде всего потому, что направление это объединяло в себе явления, не только отличающиеся от его собственного творческого метода, но и глубоко ч у ж д ы е ему в художественном отношении. Ведь Тарковский всегда чурался символики в том понимании этого термина, который был оговорен выше, и бдительно убирал и из сценариев, и из уже отснятого материала куски, которые казались ему «излишне выразительными». А на самом деле оказавшиеся специально символическими и поэтому художественно изысканными. Именно на этом основании из сценария «Андрей Рублев» были изъяты такие эпизоды, как «Охота на лебедей», а из отснятого материала к «Солярису» безжалостно выброшены в корзину, с моей точки зрения, глубоко впечатляющие планы из бреда Кельвина — с тяжелым дыханием собаки-боксера, вновь и вновь навязчиво всплывающей в памяти героя, с зеркалами, бесконечно множащими мечущегося по кровати Криса. Но на мои охи и ахи Тарковский лукаво тянул: «Не-е-ет»... И добавлял быстро и насмешливо: «Слишком... слишком красиво!»

И точно так же в своих статьях он издевался над «выразительными мизансценами», к которым специально обращаются иные режиссеры, негодовал по поводу претенциозной «образности», господствовавшей в их картинах. Наверное поэтому же он не соглашался потом и со своим собственным «Ивановым детством», называя его «ученической лентой», из тех, что «придумываются во вгиковском общежитии». Мне думается, что этим неприятием своего первенца Тарковский во многом обязан критике, трактовавшей его картину в духе однозначной дефишровки ее образной системы, понятой как система символов. Тогда и выходило, что сны Ивана — это символ его прекрасного, навсегда утерянного детства, а «черное дерево у реки» — символ войны и невозвратности прошлого.

Но такое толкование было слишком прямолинейным, слишком дидактичным и однозначным. И Тарковский, например, принципиально не мог согласиться с тем, что сны Ивана «символизировали его прекрасное детство». Потому что они для Тарковского наверняка ничего не «символизировали», впрочем, как и для самого Ивана. А б ы л и, ж и л и в Иване, сосуществуя в нем рядом с уродливой и гибельной для его души, еще не готовой к таким испытаниям, реальностью военных утерь и жестокостей. Поэтому-то прошлое, возвращавшееся к нему в снах, было для Ивана гораздо более реальным, а главное, истинным, нежели вся та чудовищная реальность, которая ежечасно вторгалась не только в его сознание, но и в подсознание. Герой Тарковского, однако, парализо-

---

[1] См.: «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 156.

ван, деформирован не был, он был только с д в и н у т со своей человеческой оси недетским чувством сжигавшей его ненависти, палящей жаждой отмщения. Вот почему ни герой Тарковского, ни художественная атмосфера фильма в целом не давали повода — по крайней мере в лучших, ключевых кусках — для знакомой нам «дешифровки символов». Ведь «черное дерево у реки» было для него образом не только «поруганного детства», но и добровольно запалившей себя жизни, вспыхнувшей и сгоревшей ради того, чтобы действительным стало и с т и н н о е, по-человечески разумное и справедливое бытие. «Черное дерево у реки» — это не умозрительный образ, призванный подытожить финал, это прежде всего эмоциональный итог фильма, вобравший в себя всю сложность авторского отношения к своему герою, в котором переплелись ужас и нежность, горечь и бесконечная боль. П р е о д о л е в а я эту боль, преодолевая, наконец, свой возраст, Иван утверждал свое человеческое право быть ответственным за все то, что происходит вокруг...

А. Тарковский. ...Итак, попытку заключить представление об образе в жесткую формулу, в определенный тезис я предпринимать не буду. Еще и потому, что стоит бросить даже мимолетный взгляд назад, вспомнить только самые яркие минуты прошлого, как вас поразит разнообразие свойств событий, в которых вы принимали участие, неповторимость характеров, с которыми вы сталкивались. Поражаешься той и н т о н а ц и и у н и к а л ь н о г о, которая и выражает основной принцип нашего эмоционального отношения к жизни. К воплощению колорита этой уникальности не перестает стремиться художник, тщетно пытаясь уловить образ истины... Красота жизненной правды в искусстве — в самой правде. В истинности, доступной даже невооруженному глазу. Человек, более или менее чуткий, всегда отличит правду от вымысла, искренность от фальши, органичность от манерности в поведении самых разных людей, с которыми он повсеместно сталкивается каждый день. В нас существует особый фильтр, возникший на пути восприятия окружающего мира. Причины его возникновения находятся в тесной связи с нашим жизненным опытом, который и помогает воспитанию нашего недоверия к явлениям с нарушенной структурой связей. Намеренно нарушенной или невольно, от неумелости.

Есть люди, неспособные лгать. Иные лгут вдохновенно и убедительно, третьи не могут не лгать, четвертые не могут не лгать, но тем не менее лгут бездарно и безвкусно. Может быть, поэтому в предлагаемых обстоятельствах, сочиненных самой жизнью, при необходимости особо точного соблюдения ее логики, лишь вдохновенные лгуны убедительны, ощущают биение правды и способны вписываться своими фантазиями в капризные изгибы жизни почти с геометрической точностью. То есть сочиненный образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой, казалось бы, наоборот — уникальным и неповторимым. Как уникально и неповторимо всякое наблюдение.

В японской средневековой поэзии меня всегда восхищал принципиальный отказ даже от намека на тот конечный смысл образа, который, вроде шарады, лишь в конечном счете поддается расшифровыванию. Японские хокку и танки выращивают свои образы способом, в результате которого они утрачивают свой конечный смысл. Они ничего не означают, кроме самих себя, и одновременно означают так много, что, пройдя долгий путь постижения их сути, осознаешь невозможность уловить их окончательное значение. Другими словами, образ тем точнее соответствует своему предназначению, чем труднее втиснуть его в какую-либо понятийную, умозрительную формулу.

Читающий хокку должен раствориться в нем, как в природе, погрузиться в него, потеряться в его глубине, утонуть, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха. Художественный образ в хокку глубок настолько, что глубину его просто невозможно измерить. Такой образ возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюдения.

Вот, например, хокку Басе:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Или:

Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мягкий снежок.

А вот еще:

Откуда вдруг такая лень?
Едва меня сегодня добудились...
Шумит весенний дождь.

Какая простота и точность наблюдения! Какая дисциплинированность ума и благородство воображения! Эти строчки прекрасны, как сама жизнь.

Японцы умели в трех строчках выразить свое отношение к миру. Они не просто наблюдали действительность, но, наблюдая, выражали ее смысл. Чем точнее, конкретнее наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно неповторимее, тем ближе к образу. Еще Достоевский говорил, что жизнь фантастичнее любого вымысла. Наблюдение и есть первооснова кинематографического образа, как известно, всегда связанного с фотографическим фиксированием, то есть с самой что ни на есть ярко выраженной формой наблюдения. Одним словом, кинообраз — это образ самой жизни. Но моментальная фотография, точно фиксирующая определенный объект, еще далеко не образ. Фиксации действительных событий еще недостаточно для того, чтобы мы увидели в них ряд кинематографических образов. Образ в кино не просто холодное документальное воспроизведение объекта на пленке. Нет! Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта.

Возвращаясь к рассуждениям о многозначности образа, можно обратиться и к прозе. В финале «Смерти Ивана Ильича» рассказывается, как злой, ограниченный человек, имеющий скверную жену и скверную дочь, умирая от рака, хочет перед смертью просить у них прощения. Неожиданно он ощущает в себе такую доброту, что семья его, озабоченная только тряпками и балами, бесчувственная и бессмысленная, вдруг представляется ему глубоко несчастной, достойной жалости и снисхождения. И вот, умирая, он видит, что ползет по какой-то длинной, мягкой, похожей на кишку, черной трубе... Вдалеке как будто виднеется свет, и он лезет, лезет к нему и никак не может пролезть, преодолеть этот последний рубеж, отделяющий жизнь от смерти. А у постели стоят его жена и дочь. Он хочет сказать им: «простите», но вместо этого произносит: «пропустите»...

Разве можно этот потрясающий образ трактовать однозначно?! Он связан с такими необъяснимо глубокими нашими ощущениями, что может только потрясать. Тут все настолько похоже на жизнь, на правду, что способно конкурировать с реально пережитыми нами или интимно воображаемыми ситуациями и обстоятельствами. Это узнавание уже известного нам, которое, по аристотелевской концепции, и составляет главную прерогативу гения.

Возьмем для примера «Портрет молодой женщины с можжевельником» Леонардо да Винчи (использованный в «Зеркале» в сцене приезда отца домой на побывку во время войны). Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя своими особенностями. Во-первых, удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — как бы надмирностью взгляда, свойственной художникам такой категории, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством восприниматься в двоякопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, которое этот портрет Леонардо на нас производит. Невозможно даже с определенностью сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна? Она одновременно и привлекает и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и столь же отталкивающее, «дьявольское». Но дьявольское — отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. Просто в ней есть что-то, лежащее по ту сторону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком. В нашем восприятии — при рассматривании портрета — возникает некая тревожащая пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций — от восторга до брезгливого неприятия.

Немножко рыхловатое лицо, чересчур широко расставленные глаза... В нем есть даже что-то дегенеративное и... прекрасное. В «Зеркале» этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно.

При этом попробуйте разложить портрет Леонардо на составляющие его элементы — у вас ничего не получится. В любом случае такое разложение впечатления на элементы ничего не объяснит. Более того, сила эмоционального воздействия, оказываемого на нас изображением этой молодой женщины с можжевельником, зиждется как раз на этой самой невозможности предпочесть ту или иную деталь, выхваченную из контекста, невозможности предпочесть одно мгновенное впечатление другому, то есть обрести равновесие по отношению к созерцаемому нами образу. Перед нами открывается возможность взаимодействия с бесконечностью. В эту-то бесконечность — с радостной, захватывающей поспешностью — и устремляются наши разум и чувства.

Подобное ощущение вызвано прежде всего целокупностью образа, он и воздействует на нас как раз этой своей невозможностью быть разъятым. Взятый отдельно, сам по себе, каждый компонент образа женщины с можжевельником мертв. Или, может быть, напротив — в каждой сколь угодно малой своей составляющей он обнаруживает те же свойства, что и целое законченное произведение. А характер этих свойств возникает из взаимодействия противоположных начал, пребывающих в состоянии неустойчивого равновесия. Лицо молодой женщины, изображенной Леонардо, одухотворено высокой мыслью и в то же время она кажется вероломной, приверженной низменным страстям. Портрет дает нам возможность увидеть в нем бесконечно много: постигая его суть, мы блуждаем по нескончаемым лабиринтам, не находя из них выхода. А в итоге чувствуем истинное наслаждение, ощутив, что неспособны постигнуть образ, исчерпать его смысл до конца. Истинно художественный образ всегда побуждает созерцающего его к единовременному переживанию противоречивых, взаимоисключающих чувств, заключенных в образе и определяющих его суть и лжеметафизическую магию. Именно потому и «лже», что мы имеем дело с живым отражением блеска самой жизни, а не с философскими абстракциями.

Невозможно уловить момент, когда положительная эмоция переходит в свою противоположность, а отрицательное устремляется к положительному. Бесконечность имманентно присуща самой структуре образа, то есть является принадлежностью эстетики. В жизни же человек отдает предпочтение чему-то одному за счет всего другого, то есть тем самым утверждает свободу выбора. В результате, воспринимая образ, он отбирает, отыскивает свое, ставит произведение в контекст своего личного, общественного опыта. Ведь в своей деятельности каждый человек неизбежно тенденциозен, то есть отстаивает свою собственную правду и в большом и в малом. Эту тенденциозность он переносит и на оценку произведения искусства, приспосабливая его к своим насущным потребностям, начинает толковать произведение в соответствии со своей «выгодой». Он ставит его в соответствующие жизненные контексты, сопрягает его с импонирующими ему смысловыми формулами. Бессознательно пользуясь тем, что великие образцы искусства ápriori амбивалентны и дают основания для самых разных толкований.

О. Суркова. Собственно, на этой особенности искусства и произрастает критика. Талант критика, видимо, в том и состоит, чтобы увидеть и расценить произведение искусства в его соотнесенности с жизнью, с наиболее глубинными ее процессами, проследить и найти связи и закономерности, способствовавшие возникновению той или иной художнической индивидуальности, поставить и ее, и созданные художником произведения в исторический контекст. Не говоря уже о попытках попутно исследовать и арсенал художника — его стиль, его средства, приемы.

А. Тарковский. Наверное, вы правы. Только, по-моему, критику никогда не следует забы-

вать, что приемы художника не должны быть заметны в его произведении, по возможности, даже критику. Во всяком случае, такое требование для себя я считаю обязательным. И иногда очень сожалею о некоторых сценах и кадрах, не отвечающих этому принципу, но по тем или иным причинам оставленных в моих картинах. Например, сейчас я бы с удовольствием выбросил из «Зеркала», из сцены с петухом, крупный план героини, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестественном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь образа на экране оказывается замедленной, у зрителей даже возникает ощущение раздвижения временны́х рамок. Мы как бы погружаем зрителя в состояние героини, тормозим какое-то мгновение этого состояния, специально акцентируем его. Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл. Мы деформируем лицо актрисы, как бы действуя вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в результате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде играет нарочито, «пережимает». Между тем она тут ни при чем, описанное впечатление возникло целиком по вине режиссера. Ее состояние оказалось для зрителей слишком «разжеванным», легко читаемым, тогда как его надо было погрузить в атмосферу некоторой таинственности.

Для сравнения могу привести пример более удачного использования режиссерского приема из того же «Зеркала» — в сцене в типографии, когда героиня, перепуганная тем, что оставила в корректуре грубейшую ошибку, торопится в цех. Ее проходы по типографии тоже сняты рапидом, но едва-едва заметным. Мы старались снять этот проход в этом смысле по возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувствовав его напряженность, не заметил средств, ее вызывающих. Чтобы у зрителя сначала возникло неясное ощущение странности происходящего, а состояние героини открылось бы для него только потом. Скажу о том же самом несколько иначе: мы не старались, снимая эту сцену рапидом, специально подчеркнуть какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние ее души, не прибегая к актерским средствам...

Когда зритель не думает о *причине*, по которой режиссер использовал тот или иной прием, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен верить той жизни, которую «наблюдает» художник. Если же зритель ловит режиссера за руку, точно понимая, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную» акцию, тогда он перестает сопереживать происходящему на экране и начинает отчужденно судить замысел и его реализацию. То есть вылезает та самая «пружина из матраса», против обнаружения которой предостерегал еще Маркс.

Образ призван выразить самое жизнь, а не авторские понятия, соображения о жизни. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но *выражает* ее. Образ отражает жизнь, фиксируя ее *уникальность*. Но что же тогда такое — типическое? Как соотнести уникальность, неповторимость с типическим в искусстве? Рождение образа тождественно рождению уникального. Типическое же, простите за парадокс, как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе. Типическое возникает вовсе не там, где фиксируются общность и похожесть явлений, а там, где выявляется их непохожесть, особенность, специфика. Настаивая на индивидуальном, общее как бы опускается, остается за рамками наглядного воспроизведения. Общее, таким образом, выступает как причина существования некоего уникального явления.

В первый момент это может показаться странным, но не следует забывать, что художественный образ не должен вызывать никаких ассоциаций, а должен лишь напоминать зрителю о правде. Утверждая это, я говорю даже не о зрителе, созерцающем произведение искусства, а о художнике, его создающем. Приступая к работе, художник должен верить в то, что он *первым* воплощает то или иное явление в образ. Впервые и только *так*, как он его почувствовал и понял. Художественный образ — это явление всегда уникальное и совершенно неповторимое, в отличие от

жизненного события, которое можно причислить к какой-либо серии напоминающих друг друга явлений. Как в хокку поэта Ранрана: «Осенний дождь во мгле! Нет, не ко мне, к соседу зонт прошелестел». Сам по себе прохожий с зонтом, увиденный нами в жизни, решительно ничего не означает. Но в контексте художественного образа в нем с поразительным совершенством и простотой передается жизненное мгновение, уникальное и неповторимое. Из двух строк мы можем легко представить себе владевшее поэтом настроение, его тоску и одиночество, и серую слякотную погоду за окном, и тщетное ожидание того, что кто-нибудь чудом заглянет в его уединенное жилье. Удивительная широта и емкость художественного выражения достигаются здесь только через точную фиксацию ситуации и настроения.

В начале этих рассуждений мы намеренно исключили из поля нашего зрения то, что называется образом-характером. В данном контексте кажется плодотворным привлечь и его к нашему разговору.

Башмачкин или, скажем... Онегин. Как художественные типы они аккумулируют в себе определенные социальные закономерности, обусловившие их появление. Это — с одной стороны. А с другой — они несут в себе некие вневременные и общечеловеческие мотивы. Ведь персонаж реалистической литературы типичен постольку, поскольку выражает целую группу родственных ему явлений, явившихся следствием неких общих закономерностей. Поэтому как типы тот же Башмачкин и Онегин имеют массу аналогов в жизни. Как типы — да! Но как художественные образы они абсолютно у н и к а л ь н ы и н е п о в т о р и м ы. Они слишком заострены, слишком крупно увидены художниками, слишком ощутимо несут в себе авторский взгляд, чтобы мы могли сказать, что Онегин-де прямо как мой сосед... Нигилизм Раскольникова, определяемый в параметрах исторических и социологических, конечно, типичен, но в личностных, индивидуальных образных своих параметрах — неповторим. Гамлет, несомненно, тоже тип, но, грубо говоря, «где вы Гамлетов-то видели?!»...

Возникает парадоксальная ситуация: образ есть наиболее полное выражение типического, но чем более полно он стремится его выразить, тем индивидуальнее, уникальнее должен становиться сам по себе. Фантастическая вещь — образ! В определенном смысле он гораздо богаче самой жизни — пожалуй, в том смысле, что выражает идею абсолютной истины.

Означают ли в функциональном смысле что-нибудь Леонардо да Винчи или Бах? Нет, они ничего не означают, кроме того, что означают сами по себе — настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, не отягощенные никаким опытом, и стараются воспроизвести его с максимальной точностью. Их взгляд уподобляется взгляду пришельцев.

Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте — это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве — жажда обрести самую простую форму выражения, то есть адекватную искомой истине. Так хочется достигнуть многого малыми средствами, малой кровью. Но, увы, связь обратно пропорциональна: добиться простоты — значит, измучиться до последней степени. А к тому же еще надо постоянно опасаться следовать тому или иному кинематографическому стилю. Казалось бы, для художника это все совершенно внешние, сторонние вещи. Но стили, усвоенные другими, сложившиеся на другой индивидуальной основе, м е ш а ю т свободному профессиональному самовыявлению. Недаром так называемое свободное профессиональное владение формой на самом деле оказывается часто всего лишь разновидностью ремесленничества и, по сути, очень далеко отстоит от истинного творчества.

Стремление к совершенству побуждает художника делать духовные открытия, постоянно подвигать себя на максимальное нравственное усилие. Есть смысл повторить еще раз: художник выражает истину через о б р а з д е й с т в и т е л ь н о с т и. В стремлении к абсолюту — движущая тенденция развития человечества, соответственно и искусства. С этой

главной тенденцией связывается для меня и понятие реализма. Искусство реалистично тогда, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм — это стремление к истине, а истина всегда прекрасна. В этом смысле эстетическая категория соразмерна этической.

О. Суркова. После того как вы изложили свое понимание природы образности в искусстве вообще, есть смысл вернуться в кино. Из чего же, из каких составляющих, складывается кинематографический образ, что является его доминирующим началом?

А. Тарковский. Так же как и любой другой образ, образ кинематографический прежде всего целостен. Поэтому представляется совершенно бессмысленным говорить о его синтетической сути. Хотя о синтетической сущности кинематографа и говорится без конца.

Полновластной доминантой кинематографического образа является ритм, выражающий течение времени внутри кадра. А то, что течение времени проявляется, обнаруживает себя и в поведении персонажей, и в изобразительных трактовках, и в звуке — это всего лишь сопутствующие составные элементы, которые, рассуждая теоретически, могут быть, а могут и отсутствовать... Можно себе представить фильм и без актеров, и без музыки, и без декорации, и без монтажа — с одним только ощущением протекающего в кадре времени. И это будет настоящий кинематограф. Каким когда-то явился фильм «Прибытие поезда» братьев Люмьер. Или картина кого-то из представителей американского «андерграунда», в которой мы долгое время видим спящего человека, вплоть до момента его пробуждения, заключающего в себе неожиданный и поразительный кинематографический эффект.

О. Суркова. Или десятиминутная картина Паскаля Обье, состоящая из одного единственного кадра. Вначале в нем фиксируется жизнь природы, величавая и неторопливая, безучастная к человеческой суете, к страстям человеческим. Но по мере движения камеры, выполненного с виртуозным мастерством, в поле нашего зрения мелкой точкой возникает спящая человеческая фигура, едва приметная в траве, на склоне холма. Немедленно рождается драматическая завязка. Бег времени точно ускоряется, подгоняемый нашим стремлением разглядеть фигуру того, кто спит там, в траве, на склоне холма. Вместе с камерой мы осторожно подкрадываемся к нему и, наконец, понимаем, что человек этот мертв. И не просто мертв — он убит. Это повстанец, уснувший вечным сном на лоне безучастной, но прекрасной природы. И как только мы это осознаем, память сама властно отбрасывает нас к событиям, послужившим предысторией к тому, что мы увидели на экране, выстраивает целостный образный ряд, в котором, как в ядре, заключены все события, потрясающие наш сегодняшний мир...

А. Тарковский. Все это, конечно, не более как попытка выявить кинематографическую идею в ее, так сказать, чистом виде. И такая постановка проблемы имеет, вне всякого сомнения, свои преимущества. Она помогает понять нечто имеющее уже не только теоретическое, но и практическое творческое значение. А именно то, что в фильме ни один из его компонентов не может иметь самостоятельного смысла или значения. Произведением искусства является только фильм. А о его составляющих мы можем говорить лишь условно, когда начинаем искусственно расчленять его на элементы. Вот почему я думаю, что синтетическая природа фильма весьма относительна.

Образ — не конструкция и не символ, как мы только что установили, а нечто нерасчленяемое, одноклеточное, аморфное. Именно поэтому мы и могли говорить о бездонности образа, о его принципиальной неформулируемости.

Что же касается монтажа, то трудно согласиться с весьма распространенным заблуждением, согласно которому монтаж является главным формообразующим элементом фильма. Что фильм якобы создается за монтажным столом. Любое искусство требует монтажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику

кинематографа и его образа. А кинообраз возникает во время съемок и существует только внутри кадра.

Вот почему во время съемок я стараюсь бдительно следить за течением времени в кадре, пытаюсь его воспроизвести. В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого «монтажного кинематографа». В конце концов, игра понятиями — это вовсе не прерогатива кинематографа. Так что не в монтаже понятий суть кинообраза. Язык кино — в отсутствии в нем языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший.

Монтаж — в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на пленку киноматериала. Правильно, грамотно смонтировать картину, найти идеальный вариант монтажа — это значит не мешать соединению отдельных сцен, ибо они уже как бы заранее монтируются сами по себе. Внутри них живет закон, который надо ощутить и в соответствии с ним произвести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс поисков принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, все более наглядно проступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок.

Здесь существует своеобразная обратная связь: заложенная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в кадре во время съемки. В монтаже материал выражает свое существо, обнаруживающееся в самом характере склеек, в их спонтанной и имманентной логике.

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики. И вдруг, в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку, — картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, словно соединенные единой кровеносной системой, — картина рождалась на наших глазах, во время просмотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо свершилось, что картина наконец склеилась. Это была серьезная проверка правильности того, что мы делали на съемочной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от внутреннего состояния материала. И если состояние это появилось в нем еще во время съемок, если мы не обманывались в том, что оно все-таки в нем возникло, то картина не могла не склеиться — это было бы просто противоестественно. Но для того чтобы это произошло, нужно было уловить смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков. И когда это, слава богу, свершилось, когда фильм стал на ноги — какое же облегчение мы все испытали!

О. Суркова. Однако все-таки что же соединяется в монтаже?

А. Тарковский. Само время, протекающее в кадре.

В «Зеркале», например, всего около двухсот кадров. Это очень немного, учитывая, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. В «Зеркале» малое количество кадров определяется их длиной. Что же касается склейки кадров, то она организует структуру фильма, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

Ритм картины возникает в соответствии с

характером того времени, которое протекает в кадре, и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритма, здесь монтаж, в лучшем случае, не более чем стилистический признак. Более того: время течет в картине не благодаря склейкам, а вопреки им. Если, конечно, режиссер верно уловил в отдельных кусках характер течения времени, зафиксированный в кадрах, разложенных перед ним на полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтируются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован принципиально разный характер протекания времени. Так, например, реальное время не может смонтироваться с условным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность» можно назвать давлением времени в кадре. Следовательно, монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени.

Единство ощущения — в связи с разными кадрами — может быть вызвано единством давления, напора, степени напряженности, определяющих ритм картины.

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое чувство возникает там, где за происходящим ощущается особая значительность, что равносильно присутствию в кадре правды. Когда ты совершенно ясно сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в жизнь. Значит, здесь снова проявляет себя та безграничность образа, о которой мы уже говорили. Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрестанно текучая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время живет в нем. Специфику кино, думаю я, надо искать как раз в особенностях этого двуединого процесса.

Тогда фильм становится чем-то бо́льшим, нежели номинально существующая, отснятая и склеенная пленка, чем рассказ, сюжет, положенный в его основу. Фильм становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобляется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить своей собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем.

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще и потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом полотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок имеет, увы, свою точно формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен цели. Режиссер лишает зрителей возможности использовать в ощущениях свое отношение к увиденному. А это значит, что способ конструирования образа оказывается здесь самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление на зрителя, навязывая ему свое собственное отношение к происходящему.

Известно, что сопоставление кинематографа с такими временны́ми искусствами, как, скажем, балет или музыка, показывает, что отличительная его особенность состоит в том, что фиксируемое на пленку время обретает видимую форму реального. Явление, зафиксированное однажды на пленку, всегда и равнозначно будет восприниматься во всей своей непреложной данности.

Одно и то же музыкальное произведение мо-

жет быть сыграно по-разному, может занять разное по длительности время, другими словами, время носит в музыке абстрактно философский характер. Кинематографу же удается зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой оказывается звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Вы только что привели в виде примера фильм Обье, где движение времени в замкнутом пространстве оказывается единственным формообразующим элементом картины. Это как раз и подтверждает то, что я хочу сказать, то, что является для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Так что ритм — не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временно́го напряжения внутри кадров. И, по моему убеждению, именно ритм является главным формообразующим элементом в кино, а вовсе не монтаж, как это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он сочленяет время, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощущение его протекания, то ощущение, какое родилось в результате пропусков кадров, которые урезаются, усекаются склейкой. Но особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, заложены уже в самих монтируемых кусках, и монтаж вовсе не дает нового качества, а лишь выявляет то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался еще во время съемок, предполагался, как бы изначально был запрограммирован в характере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временны́е длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, более или менее изощренно распределенные в сцене. И не какие-то два однозначных понятия, в соединении которых должен-де возникнуть некий пресловутый «третий смысл». Значит, монтажу подлежит все многообразие жизни воспринятой объективом и заключенной в кадре.

Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от длины плана, то есть от склеек, он обнаруживал несостоятельность своих исходных теоретических посылок в тех случаях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял монтируемые куски требуемым для данной склейки временны́м напряжением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в «Александре Невском». Не думая о необходимости наполнить разные кадры соответственно напряженным временем, он старался добиться передачи внутренней динамики боя за счет монтажного чередования коротких, иногда чересчур коротких планов. Однако вопреки молниеносному мельканию кадров, ощущение вялости и неестественности происходящего на экране не покидает зрителя. Происходит же это потому, что в отдельных кадрах не существует временно́й истинности. Кадры статичны и анемичны. Так что, естественно, возникает противоречие между внутренним содержанием кадра, не запечатлевшего никакого временно́го процесса и ставшего поэтому чем-то совершенно искусственным, и безразличными по отношению к этим кадрам, чисто механическими склейками. В результате зрителю не передается ощущение, на которое рассчитывал художник, не позаботившийся о том, чтобы насытить кадр правдивым ощущением течения времени в интересующем нас эпизоде той легендарной битвы.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую жизнь предмета в кадре. Так, по вздрагиванию камыша можно определить характер течения в реке, его напор. Точно так же о движении времени нам сообщают сам жизненный процесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре.

В кино режиссер проявляет свою индивиду-

альность прежде всего через ощущение времени, через р и т м. Ритм окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он не придумывается, не конструируется умозрительными способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его поисками времени. Мне, скажем, представляется, что время в кадре должно течь независимо и как бы самостийно — тогда идеи размещаются в нем без суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?... сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино одинаково разрушают истинность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо, для того чтобы зритель не ощущал никакого насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно «сдавался в плен» режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой собственный опыт, осваивал и присваивал его себе в качестве с в о е г о нового, дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма н а с и л и я над зрителем. Зритель либо «попадает» в твой ритм — и тогда он твой сторонник, либо в него не попадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает у режиссера «свой» зритель, что кажется мне совершенно естественным и неизбежным.

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы с о з д а т ь с в о й и н д и в и д у а л ь н ы й п о т о к в р е м е н и, п е р е д а т ь в к а д р е с в о е о щ у щ е н и е е г о д в и ж е н и я, е г о б е г а.

Способ членения, монтаж — нарушает его течение, прерывает и одновременно создает новое его качество. Искажение времени — есть способ его ритмического выражения. В а я н и е и з в р е м е н и — вот что такое монтаж, вот что такое кинообраз.

Поэтому же сочленение кадров разного временно́го напряжения должно вызываться к жизни не произволом художника, а внутренней необходимостью, должно быть органично для материала в целом. Если органика таких переходов будет по каким-либо причинам, вольно или невольно, нарушена, то немедленно вылезут, выпрут, станут заметны глазу случайные монтажные акценты, которых режиссер не должен был бы допускать. Любое искусственное, не созревшее изнутри кадра торможение или ускорение времени, любая неточность в смене внутреннего ритма дают фальшивую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временно́м смысле кусков неизбежно ведет к ритмическому сбою. Однако сбой этот, если он подготовлен внутренней жизнью соединяемых кадров, может стать и необходимым для того, чтобы вычленить нужный ритмический рисунок. Сравним разное временно́е напряжение с ручьем, потоком, рекой, водопадом. Их соединение может дать возникновение уникального ритмического рисунка, который, как органическое новообразование, и станет формой проявления авторского ощущения времени.

А поскольку ощущение времени есть о р г а н и ч е с к и присущее режиссеру восприятие жизни, а временно́е напряжение в монтируемых кусках, как я уже подчеркивал, только и диктует ту или иную склейку, то монтаж как раз ярче всего обнаруживает почерк того или иного режиссера. Через монтаж выражается отношение режиссера к своему замыслу, в монтаже получает свое окончательное воплощение мировоззрение художника. Думаю, что режиссер, умеющий легко и по-разному монтировать свои картины, это режиссер поверхностный, неглубокий. Вы всегда узнаете монтаж Бергмана, Брессона, Феллини. Вы их никогда и ни с кем не спутаете. Ибо принцип их монтажа неизменен.

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необходимо знать и законы монтажа, но творчество начинается с момента нарушения, деформации этих законов. Оттого, что Лев Николаевич Толстой не был таким безупречным стилистом, как Бунин, и его романы отнюдь не отличаются той стройностью и завершенностью, какой порожа-

ет любой из бунинских рассказов, у нас нет оснований утверждать, что Бунин лучше Толстого. Мы не только прощаем Толстому тяжеловесные и не всегда необходимо длинные сентенции, неповоротливые фразы, которых так много в его прозе, но, наоборот, начинаем любить их, как особенность, как некую составляющую толстовской личности. Когда перед тобою действительно крупная индивидуальность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в особенности ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Достоевского описание его героев, то поневоле станет не по себе — они всегда и красивые, и с яркими губами, и с бледными лицами, и так далее и тому подобное. Но все это не имеет уже никакого значения — потому что речь на этот раз идет не о профессионале или мастере, а о художнике и философе. Бунин, бесконечно уважая Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Такие произведения, как живые организмы — со своей кровеносной системой, нарушать которую нельзя без риска лишить их жизни.

То же и с монтажом. Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть им, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни через монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это — единственный путь. Как бы ни было тяжело, не следует уповать на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа — всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк несет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, укравший чужой почерк с тем, чтобы больше никогда не воровать, все равно остается преступником. Равно как и человек, единожды изменивший своим принципам, в дальнейшем уже будет не в состоянии сохранить чистоту своего отношения к жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину, чтобы затем снять ту, о которой мечтает, он нас обманывает. И что еще хуже — обманывает себя.

Он никогда не снимет своего фильма.

Чудес не бывает! Вернее, время чудес для него уже миновало.

Все материалы, публикуемые под рубрикой «Из творческого опыта», печатаются в порядке обсуждения. — Ред.

«Стеклянный Дом» С. М. Эйзенштейна

К истории замысла

«Стеклянный Дом» («Glass House») — один из самых парадоксальных эйзенштейновских замыслов. Даже ближайшим друзьям режиссера он представлялся странным. Айвор Монтегю, соратник Эйзенштейна по трагической голливудской эпопее, признается, что увлечение Сергея Михайловича «Стеклянным Домом» казалось ему тогда, в начале 30-х годов, безрассудным. Сейчас он относится к этому увлечению иначе: проект был достаточно «безумным», чтобы стать пророческим.

Идея Эйзенштейна осталась рассыпанной в заметках, рисунках, письмах — до связного литературного текста, подобного «Золоту Зуттера» или «МММ», дело не дошло. Первоочередной задачей поэтому оказалось не столько аналитическое рассмотрение замысла, сколько ознакомление читателей с самим процессом рождения и формирования идеи. На страницах журнала невозможно было представить архивные материалы исчерпывающе полно: ниже печатаются лишь основные наброски из рабочих тетрадей и блокнотов Эйзенштейна с самыми необходимыми комментариями (оригиналы хранятся в ЦГАЛИ, фонд 1923, оп. 2).

Первая запись была сделана в январе 1927 года — в те дни, когда Эйзенштейн, прервав съемки «Генеральной линии» («Старого и нового»), возвратился с Северного Кавказа в Москву и начал вместе с Г. В. Александровым работу над сценарием «Октября».

13 января 1927

Сегодня придумано — американский фильм надо делать с Синклером. «Стеклянный Дом» (выдумано в Берлине, Hotel Hessler, № 73, середина апреля 1926 года) — стеклянный небоскреб. Взгляд в Америку сквозь стены. Иронически, как Франс. Оформление через пародирование материалом реальной Америки — Америки голливудских штампов. Реальность, как пародийный элемент якобы фактической реальности голливудского штампа. Этому помочь может только Эптон.

Выяснить у Williams'a [1] его гражданственную благонадежность в американских условиях.

И возможность, следственно, принятия его Douglas Fairbanks Corporation [2]. Окончательное приглашение их от 16.XII. 26 получено вчера, 12.1.

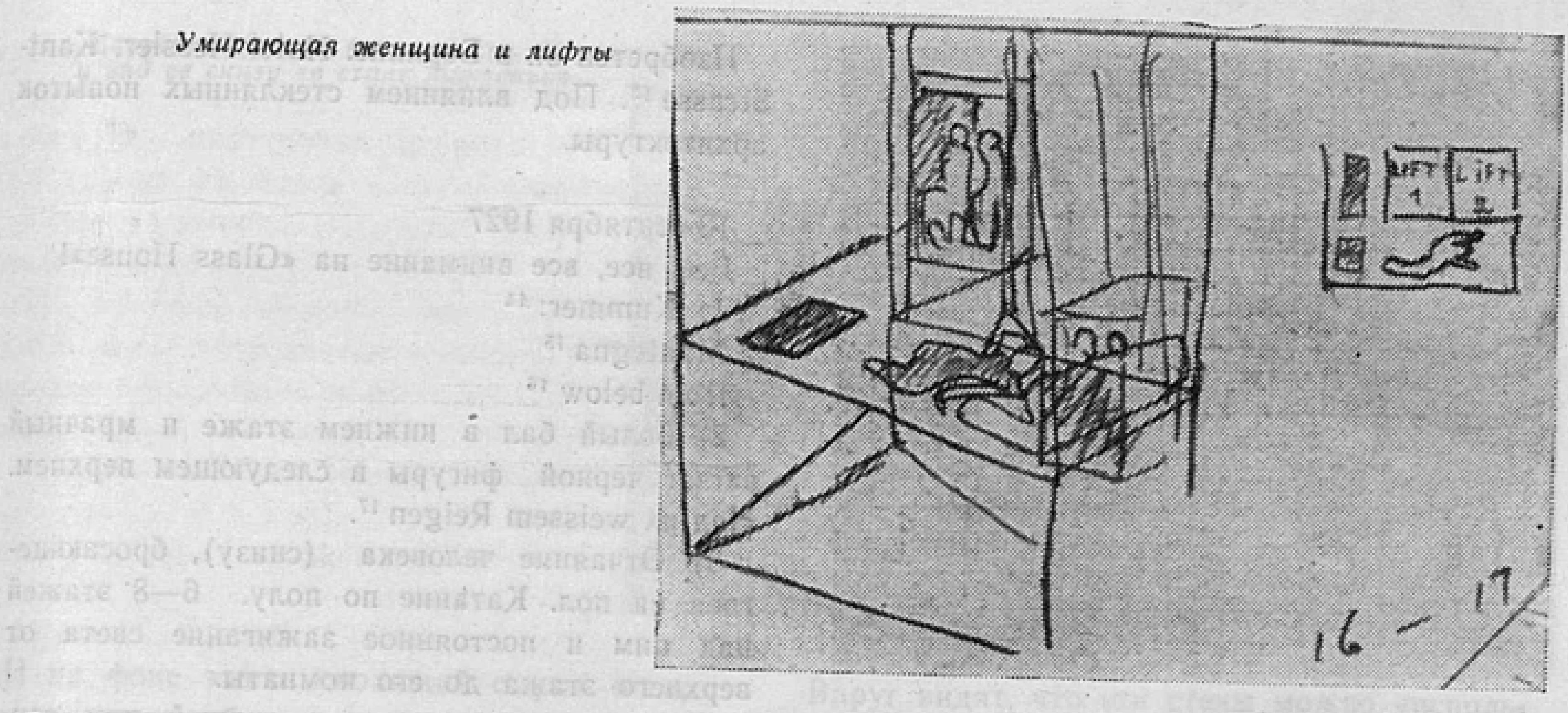
Запись эта нуждается в пояснениях.

Снять фильм в Америке предложили Эйзенштейну Дуглас Фербенкс и Мери Пикфорд, приехавшие летом 1926 года в Москву из Берлина, где они были потрясены «Броненосцем «Потемкин». Приглашение в Голливуд на постановку звучало вполне официально, так как эти «кинозвезды первой величины» были также совладельцами фирмы «Юнайтед Артистс». Впрочем, энтузиазм гостей по отношению к «Потемкину» и их личная благорасположенность не помешали Эйзенштейну разглядеть, что за буколической маской Мери скрывалась хищная хватка и трезвая расчетливость деловой женщины, за сверхмужественной внешностью Дуга — нерешительность и уступчивость. Эйзенштейн опасался, примут ли компаньоны Фербенкса кандидатуру возможного сценариста «американской фильмы» — Эптона Синклера.

[1] Альберт Рис Вильямс (1883—1962) — прогрессивный американский журналист, автор книги «Народные массы в революции».

[2] Имеется в виду фирма «Юнайтед Артистс», организаторами которой были Д. У. Гриффит, Ч. Чаплин, М. Пикфорд, Д. Фербенкс.

Умирающая женщина и лифты



В это время Синклер известен всему миру не только как один из крупнейших писателей США, но и как разоблачитель самых основ капиталистического общества и как открытый друг Советского Союза. Сергей Михайлович решает посоветоваться с Альбертом Рис Вильямсом, который в те дни находился в Москве. Вскоре сам Синклер узнает от Вильямса о желании Эйзенштейна сотрудничать с ним. 16 февраля 1927 года в письме к советскому режиссеру он с готовностью откликается на это желание: «Если бы вам удалось провести здесь картину, отражающую идеи, которым и я сочувствую, вы воистину были бы магом. Одним словом, приезжайте и попробуйте... Я постараюсь всем, чем могу, помочь вам в работе, за исключением восхваления капитализма». Синклер думает, что Эйзенштейн намерен экранизировать одну из его книг... Но и режиссер не готов сообщить о своем замысле — идея существует еще в самом общем виде.

Любопытно также, что в первой же записи фиксируется двойная критическая направленность замысла — ирония в духе А. Франса по отношению к реальному образу жизни Америки и по отношению к образу этой реальности в голливудском кино. Эйзенштейн собирается дать бой противнику на его же территории!

В январе — феврале 1927 года, во время работы над сценарием «Октября», Эйзенштейн мог лишь урывками думать о «Стеклянном Доме». Однако в его блокноте появляются первые конкретные ситуации, первые наброски кадров, обнаруживаются увлекательнейшие возможности «невероятного» фильма. Вот некоторые:

16—17 января 1927

Все самые невзрачные бытовые детали — вплоть до раскладывания ковриков (закрывание части нижней сцены) от absolutely new angle of view[3] приобретают невероятность и интерес.

Dasselbe in der Entblössung der Handlung finden zu können! Das ist das Wichtigste!![4]

Эффект внезапно непросвечивающей комнаты — душной коробки без views[5] во все части.

А те комнаты с горизонтами.

13—14. 2. 1927

В «Glass House»[6] дать вверху театр-варьете.

В нем сцену с морскими львами (как в «Skala»[7] — с девочками) и лопающийся бассейн.

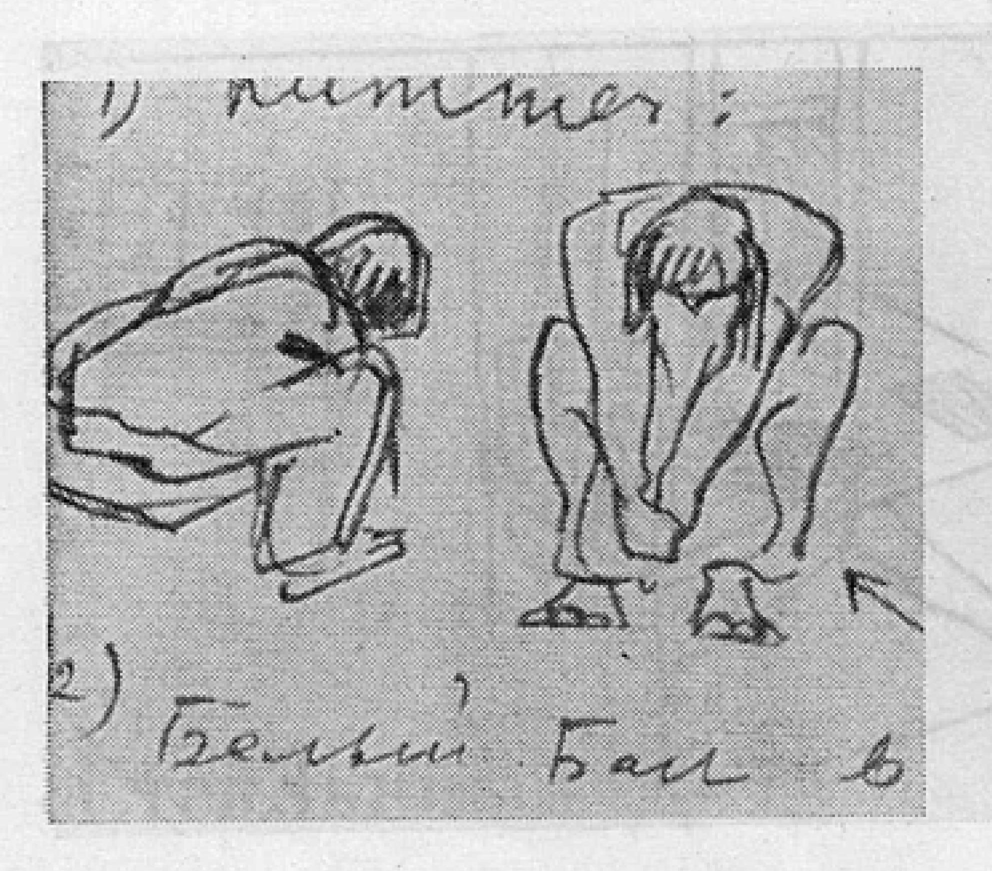
Много львов и вода, скользящие и мчащиеся по дому...

●

Затем наступает напряженная пора съемок в Ленинграде. В сентябре, вернувшись в Москву для монтажа «Октября», Эйзенштейн возвращается и к «Стеклянному Дому»...

---

[3] абсолютно новой точки зрения (*англ.*).
[4] Суметь бы найти такое же срывание покровов в действии! Это самое важное!! (*нем.*).
[5] здесь: просматриваемости (*англ.*).
[6] «Стеклянный Дом» (*англ.*).
[7] «Скала» — театр-кабаре в Берлине



17 сентября 1927

Брать самые обычные действия and change the point of view [8].

Брать самые традиционные типы и психологические коллизии and change the point of view.

К первому — натирание полов. Скатывание ковра. Уборка и расстановка мебели.

Давать фарс и буфф, гротеск и кошмарную трагедию.

Одиночество в постоянном «на людях» и видимости со всех сторон.

Холод вещей. Холод стекла par excellence [9].

История с морскими львами — от выстрела.

Вот где будет перекрытость всех попыток искания новых точек зрения. Как съемочных, так и трактовочных.

Дать défilé [10] эпизодов американских шаблонов звезд, воплощающих (...) ряд фигур, — и «убить» их людьми «от сохи» — real men [11].

Взворошил мысли о «Доме» Сергей Васильев [12]. Откуда он узнал об этом проекте?

[8] и менять точку зрения (*англ.*).
[9] по преимуществу (*франц.*).
[10] ряд, цепь (*франц.*).
[11] реальными людьми (*англ.*).
[12] Сергей Дмитриевич Васильев (1900—1959) — в то время редактор-монтажер Московского отделения студии «Севзапкино», впоследствии ученик С. М. Эйзенштейна по Государственному техникуму кинематографии, один из создателей «Чапаева».

Изобретен он в Берлине. Hotel Hessler; Kant-Strasse [13]. Под влиянием стеклянных попыток архитектуры.

18 сентября 1927

Все, все, все внимание на «Glass House»!

1) Kummer: [14]
Mantegna [15]
from below [16]

2) Белый бал в нижнем этаже и мрачный зигзаг черной фигуры в следующем верхнем. Над их weissem Reigen [17].

3) Отчаяние человека (снизу), бросающегося на пол. Катание по полу. 6—8 этажей над ним и постоянное зажигание света от верхнего этажа до его комнаты.

Монтажное засвечивание этажей при точке. Как финал части на мрачную бездушность дома. Кошмар гладкого стекла.

4) Переходы от этажа к этажу — «диафрагмирование» — на сцену, снятую через пол, — накатывается коврик и вступают в действие действующие верхнего этажа, etc.

5) Пролог — симфония стекла (беспредметно).

Выдувание всех форм. Стеклянные волосы и нити растягиваются. Поверхности, грани, предметы, стеклянный автомобиль (видал где-то в журнале) — дом.

6) Неожиданность характеристик — элегант, а на первом плане — подошва — знаки безденежности.

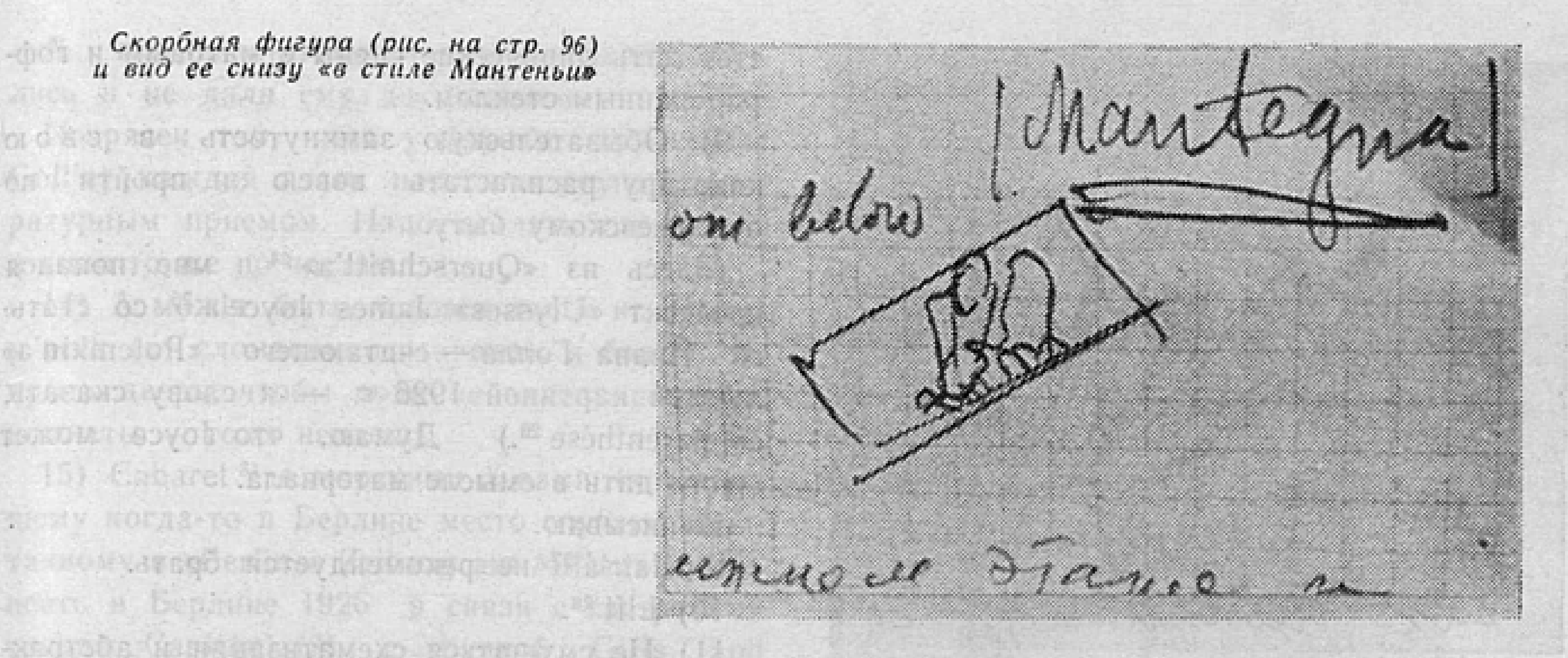
7) Эффекты «реяния» тяжелых предметов — уничтожение светом стекла как материала и сохранение одних непрозрачных предметов. Nudité [18].

8) Наоборот, «игра» всего стеклянного. В другой психологический момент.

9) Равнодушие друг к другу дать через то, что действующие через стены и полы друг друга не видят, ибо не смотрят — вышколенное «незамечание».

[13] Гостиница «Хесслер», улица Канта.
[14] Горе, скорбь (*нем.*).
[15] Имеется в виду острый ракурс изображения в стиле композиций картин итальянского художника Андреа Мантеньи (1431—1506).
[16] снизу (*англ.*).
[17] белым хороводом (*нем.*).
[18] обнаженность (*франц.*).

Скорбная фигура (рис. на стр. 96) и вид ее снизу «в стиле Мантеньи»



И на фоне этого: сходящий с ума оттого, что он один обращает внимание и смотрит.

Все живут, как будто стены есть, — каждый за себя.

В трагических моментах видение соседей.

Обед богатый в освещенной зале и темные голодные «кельи» рядом, где люди почти за тем же столом и голодны. Сытые не смотрят.

Это же и фарсово. Вплоть до завешивания стенки. И наоборот, полный интим, игнорируя «соседей».

Здесь использовать то, что думалось о комедии на разрушенных кварталах Одессы или совучреждений, работающих в Ялте и Севастополе после землетрясения — на открытом небе.

10) А двери сделать материальными. Сильная символика условности.

Вообще условность морали, взаимоотношений, установленных традицией, etc.

11) Можно строить общую линию на постепенности «прозрения» жителей, т. е. начинают видеть друг друга, смотреть и обращать внимание друг на друга, и в капиталистической полосе это ведет к хаотической ненависти, злодеяниям по отношению друг к другу, злоупотреблениям, катастрофам. Разгар страстей до разбивания дома вдребезги.

Провести тут мысль об использовании в корыстных целях — нейтрально прекрасной техники.

Вдруг видят, что эти стены можно «использовать». Ви́дение им открывает этот психопат. Начинает цепь преступлений.

Шантаж подсмотревшего измену жены другого. Седую почтенную даму дать шантажисткой.

Шпионаж от считанных рядом документов. Романы, разбивающие семьи, и т. д. (Набор сделать именно не из этих шаблонов, а характеризующих методику американского быта.)

Разгул «моральной» полиции, частной и официальной.

Тема здесь об отъединенности и индивидуализме, как необходимых спутниках хаотической конкуренции.

Немыслимость коллективизма и неизбежность пожирания друг друга в капиталистической среде.

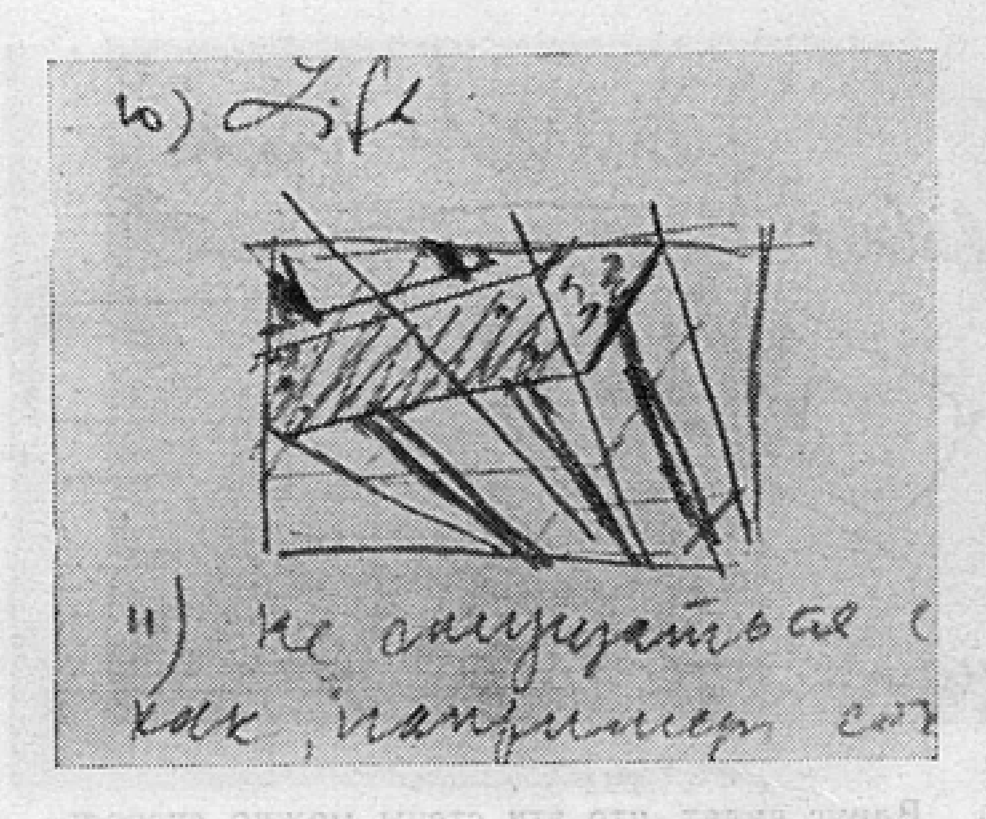
Разбиваемому стеклянному дому противопоставить закладываемый на этом месте идеальный коллективный поселок-коммуну.

(Un peu orthodoxe — mais que faire — l'idée est belle) [19]. Как образец коммунистического строительства.

(Другая запись того же 18 сентября)

1) И как хребет или ключ в кармане при рентгенизации, прозрачный дом пронизывает

[19] Немного ортодоксально — но что делать — идея хороша (*франц.*).



Лифт в ракурсе

черный железный с мрачными огнями, как глаза — всевидящий — лифт.

Лифт — красный ковер «Pot-Bouill'a»[20].

Concierge'ка[21] французской традиции, рок греческого эпоса.

2) Эффекты с накуренными помещениями. Два накуренных до отказа кабинета, стеклянные ящики с дымом и абсолютно чисто: пространство между ними.

3) Полицейский пост внизу с 12 камерами-одиночками — стеклянно-разгороженные комнатки.

4) — к 2) Хороши эффекты рядом стоящих в крупном плане — в дыму и без дыма.

5) Сыграть в прологе-симфонии еще на оптических стеклах. Как? — пока неизвестно.

6) Похороны в стеклянном гробу.

Un peu traditionnel[22], но ничего себе — пронос такого гроба черными фигурами над белым балом!

7) Ненависть — поджигают в одной комнате обстановку, и par exemple[23], мать с ребенком и другие смотрят в стекло, как она сгорает, — в последние части — в атмосферу преступлений. Сгорает светская женщина. Ее сожгли другие. (Стекло здесь не лопается.)

8) В противовес холоду гладких стеклянных стен дать лирические сцены с матовым и гофрированным стеклом.

9) Обывательскую замкнутость в свою квартиру распластать вовсю и пройти по о'генриевскому быту.

(Здесь из «Querschnitt'a»[24] мне попался проспект «Ulysses» James Joyce'a[25] со статьей Ивана Голла — считающего «Potemkin'a» лучшей картиной 1926 г. — к слову сказать, en parenthèse[26].) Думаю, что Joyce может много дать в смысле материала.

Выписываю.

Sinclair'a[27] не рекомендуется брать.

10) Lift[28].

11) Не смущаться схематизации и абстракций, как, например, сожжения соперницы или семьи конкурента (p. ex., он сам может это видеть из двух этажей ниже — снизу вверх. Хороши крупные планы сверху).

Но ошарашивать неожиданными бытовизмами. P. ex., у дамы в ридикюле — sandwich[29], лорнеты, мокрый зонтик, растянутая перчатка, вообще five-o'clock tea atmosphere[30].

12) Созерцание убийства с кровати, через две комнаты, ночью (к биржевым приемам удушения конкурента).

13) Lift — это пульс всего дома. Всевидящее око. Затем все глаза. Все всех видят — и кошмар обнаженности.

Это новый рай (обобщение в традиционную формулу — готово!!!) — сперва жизнь в обнажении, затем кошмар глаз и видимости и паническое желание сокрытия.

До библейского монументализма вздуть всю трагичность.

13а) Самоубийство в одиночной комнатке при лампочке, не видя никого, на глазах у всех. Затаив дыхание, смотрят,

Охота на веревку...

И... аукционная распродажа.

---

[20] «Накипь» — роман Э. Золя.
[21] Консьержка, привратница (*франц.*).
[22] Немного традиционно (*франц.*).
[23] например (*франц.*).
[24] «Квершнит» — немецкий журнал.
[25] «Улисс» Джеймса Джойса.
[26] в скобках (*франц.*).
[27] Синклер.
[28] лифт (*англ.*).
[29] сандвич (*англ.*).
[30] атмосфера файф-о-клока (пятичасового чая) (*англ.*).

А... повешенный остался жив. Переторопились и не дали ему доудавиться.

Потрясен тем, что у Joyce'a (по статье Goll'a) каждая глава написана другим литературным приемом. Надо сделать где-нибудь в кино то же по частям.

14) А может быть, человек тонет на глазах у всех (от сломавшегося крана), и боятся открыть дверь, чтобы вода не залила соседние комнаты — тоже неплохо.

15) Cabaret [31] с морскими львами (по имевшему когда-то в Берлине место случаю, вычитанному в «Berliner Zeitung am Mittag» в бытность в Берлине 1926 в связи с гастролями труппы Capitan'a(?) с труппой Girls and Seelöwen [32].

16) Дамы, сжигающие соперницу, — реминисценция по Виктору Гюго — сцена с девушкой, которой придворные дамы втыкают золотые иголки в грудь.

17) Тонущего в комнате человека (трагически) дать от фарсовой сцены лопнувшего бассейна с морскими львами (?)

18) Schwimmbad [33] в середине здания. Столовая под ним с плавающими и ныряющими girls на потолке. Завязка для романа из столовой в Schwimmbad (trés fort!) [34].

19) Человек, вбивающий гвоздь в стеклянную стену (обывательский консерватизм). Треск звездой.

20) Большое мытье комнат — по кубу снаружи.

21) Опрокидывается чернильница или бидон с черной краской.

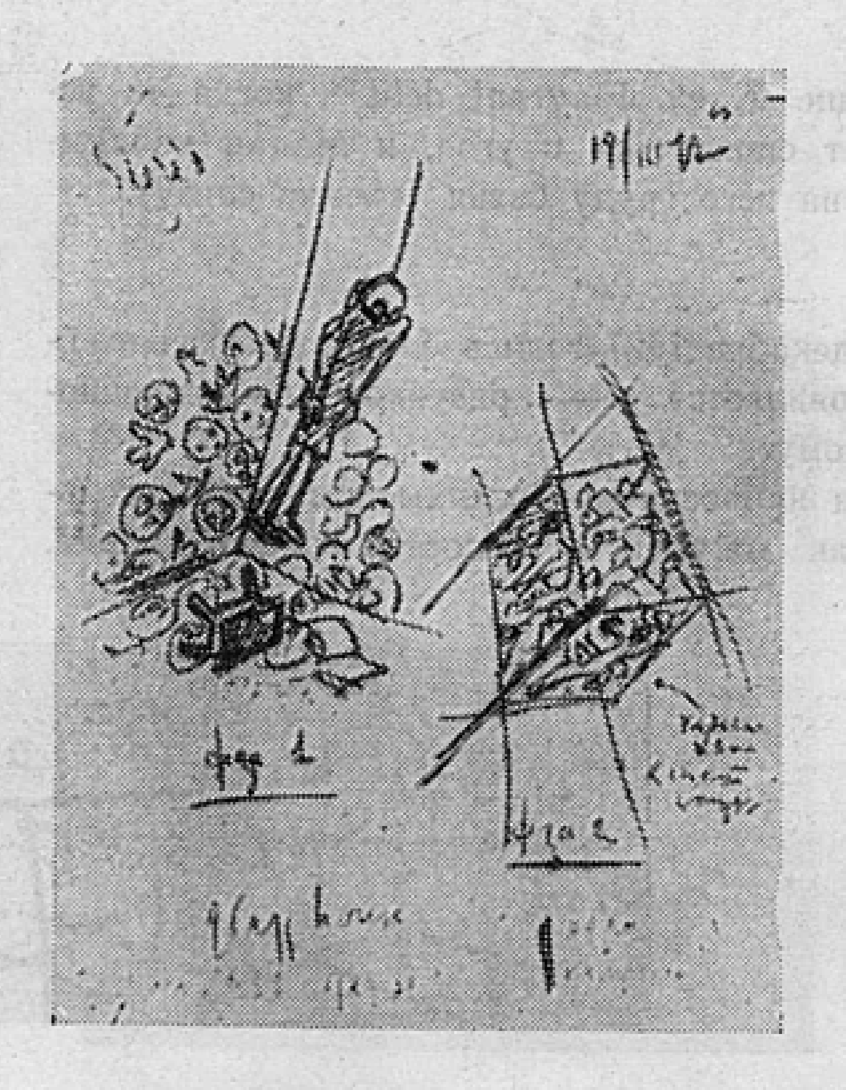
Эффект черной лужи с отражением снизу (стало быть, человек с головы к ногам вверх) и рядом стоящий нормальный человек снизу.

Также и эффект полудиафрагмический.

22) Любовник бросается на пол. Мадам накидывает на него скатерть. Его состояния, снятые снизу.

16. XI. 27

Во время повешения юноши или сгорания



Сцена самоубийства Идеалиста (рисунок 1947 года для статьи «О стереокино»

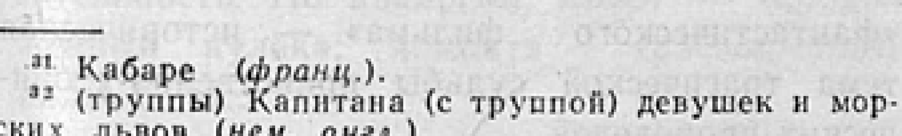
дамы — стены, пол и потолок из сплошных лиц смотрящих. Особенно хороши пол и потолок из лиц. По первому он ходит. От второго он свисает. Возможны хорошие моменты «игры». P. ex. В момент последней судороги все прячут головы, и стены становятся из одних упертых рук mit ausgespreizten Fingern. Und allmähliches Durchschielen durch die Finger [35].

Затем массовое врывание в комнату и взятие куба снаружи: стеклянный ящик, до предела набитый людьми, дерущимися за веревку, и полная недвижность и пустая прозрачность по другие стороны грани. Давка — эту снять с боков, сверху и снизу. Снизу и ноги, и лица с руками — людей, стоящих на голове!

И общим планом:

Куб людей дерется в пустом пространстве (d'en bas [36] куб людей)

Этого сумасшедшего, который первый обнаруживает прозрачность стен, сделать под Jesus Christ [37]. Эротические сцены особенно



[31] Кабаре (*франц.*).
[32] (труппы) Капитана (с труппой) девушек и морских львов (*нем, англ.*).
[33] плавательный бассейн (*нем.*).
[34] очень сильно! (*франц.*).

[35] с растопыренными пальцами. И постепенное подсматривание сквозь пальцы (*нем.*).
[36] снизу (*франц.*).
[37] Иисуса Христа (англ.).

хороши. P. ex. Flagrant délit[38], когда он успевает спрятаться в угол, и Мадам накидывает на него груду белья (съемка снизу).

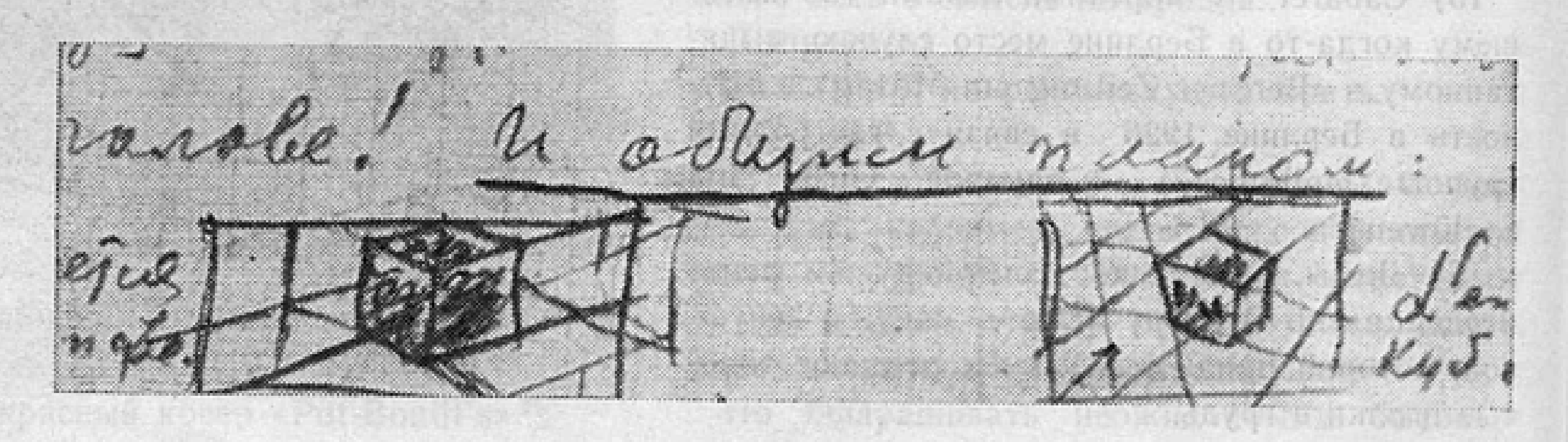
●

В декабре 1927 года в блокноте Эйзенштейна появляется серия рисунков к «Стеклянному Дому».

Эти наброски драгоценны для нас не только как документы непоставленного фильма. Они зафиксировали «истинные пути изобретания», как определял сам Эйзенштейн процесс творчества. Видно, как вещь «загорается с разных сторон одновременно». Мысль стремится к зримой выраженности. Эффективный пластический образ, логически вырастающий из основной предпосылки замысла (дом, прозрачный во всех направлениях!), рождает новые смысловые и трактовочные установки. Детали трансформируются и уточняются, влияют друг на друга, влекут за собой новые ассоциации. Некоторые из них живут лишь в момент записи, другим предстоит развитие.

Многое меняется и в главной направленности «Стеклянного Дома». Похоже, что стремление пародировать голливудские штампы все более отодвигается на второй план. Да и «взгляд на Америку сквозь стены» все больше преображается в предвидение обобщенного супериндустриального антагонистического общества — «нового рая» как кристаллизации уже существующих тенденций. Может быть, не случайно Эйзенштейн записывает название замысла то по-английски — «Glass House»; то по-немецки — «Glashaus»: в круг ассоциаций входит, наряду с американским, и европейский материал.

Э. К. Тиссэ (в статье, опубликованной в «ИК», 1979, № 2) вспоминает о том, как крупнейший немецкий режиссер Фриц Ланг показывал ему с Эйзенштейном материал своей грандиозной антиутопии «Метрополис». Это было тогда же, когда под влиянием «стеклянных попыток архитектуры» возник замысел «Стеклянного Дома». Не исключено, что полемика с фильмом Ланга тоже подспудно участвовала в рождении этого замысла. Во всяком случае «Glashaus» уже в сентябрьских разработках 1927 года и перекликается с «Метрополисом», и резко противостоит ему как по кинематографическому методу, так и по концепции. Если Ланг видит выход из социальных конфликтов в проповеди единения классов, то Эйзенштейн на первых же этапах замысла разрабатывает тему вырождения подобной проповеди в условиях классового общества: жители Дома начинают видеть друг друга, но это ведет к «хаотической ненависти, злодеяниям... катастрофам». И не случайно инициатор призыва «обращать внимание друг на друга» вдруг обретает в набросках облик «под Иисуса Христа»: тут выходит на поверхность и начинает развиваться — в рамках «фантастического фильма» — историческая тема трагической судьбы нравственно-утопических проповедей.



Куб дерущихся людей

Впрочем, в ноябре 1927 года, когда в раз-

[38] Застигнутая супружеская измена (*франц.*).

работках впервые появляется фигура «нового Христа», Эйзенштейн, видимо, еще не отдает себе отчет в значимости этого мотива. Он даже успел высказать подозрение, что «вообще «Стеклянный Дом» принципиально не следовало бы снимать». Именно «принципиально» — ибо перспективы киноискусства видятся ему в это время на путях «интеллектуального кино». Монтаж «Октября» привел его не только к дерзкой теоретической гипотезе, но и к не менее дерзкому замыслу нового фильма — «Капитал»: по методу (не тексту!) Карла Маркса. Тут ему видится «единственный формальный исход» (запись от 12 октября 1927 года — см. развитие идеи в публикации журнала «ИК», 1973, № 1).

●

Однако «Glass House» успел накопить достаточную потенциальную энергию. В январе 1928 года в рабочих тетрадях Эйзенштейна появляется новая группа набросков к «американской фильме»:

В ночь со 2 на 3 января 1928 года

1) «Голодная» комната и «Speise-lift» [39] (из подвала-кухни на ресторан-крышу): а) по всем диагоналям; в) проезд с лифтом через все этажи (с первым планом блюда).

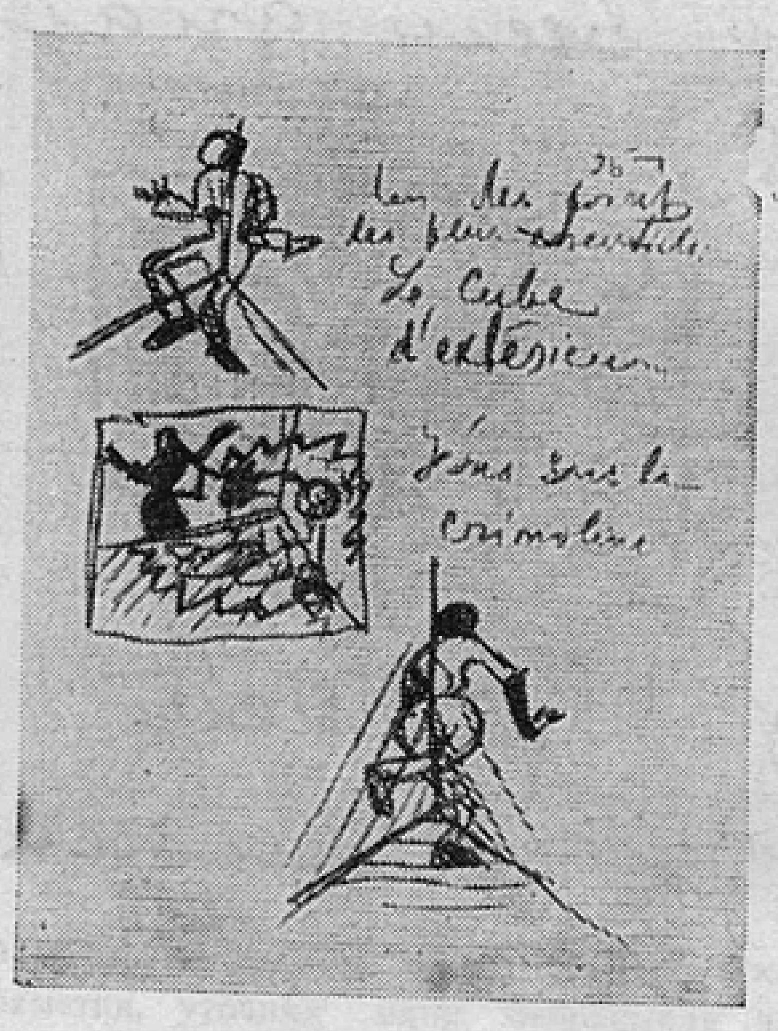
2) Пулемет по стеклу, оставляя рисунок из дырочек. По комнате — водяному кубу, и рисунок фонтаном из таких дыр.

3) Вместо стеклянного пола — водяная поверхность (мебель на весу вровень с уровнем воды). Может быть, как начало представления морских львов. Комически. Сперва вводя в заблуждение и потом раскрывая, что это сцена варьете.

4) Занавес из стекляруса.

5) Метрополитен.

6) Как принцип. Вначале стекло ощутимо, как мотиватор необычайных ракурсов. Затем «приучить» к этой необычайности. Психологизировать ее. Расширяя психологическую выразительность. По аналогии: молот — «продолженный кулак»; комната — «расширенный» пиджак, etc.



Одна из наиболее существенных точек. Куб снаружи. Иисус под кринолином

Например, униженный поклон перед полукругом высокопоставленных углубляется стеклянным этажом — этажом ниже.

Затем, когда «стеклянный мотив» совершенно забыт — насильно сталкивать лбом с этим мотивом: например, внезапное забивание гвоздей в стеклянную стенку, etc. Эффект человека (в данном случае — зрителя), влетевшего в зеркало — принявшего его за продолжение коридора.

8) Шесть девушек в ряд делают souplesse [40] — 3/4 снизу!

9) Морозный рисунок на стекле (можно на мансардах — в данном случае играя роль матового стекла лирических эпизодов).

10) Идущий за стенами снег и «тропичность» первых планов (камины, ванна, etc).

11) Дождь.

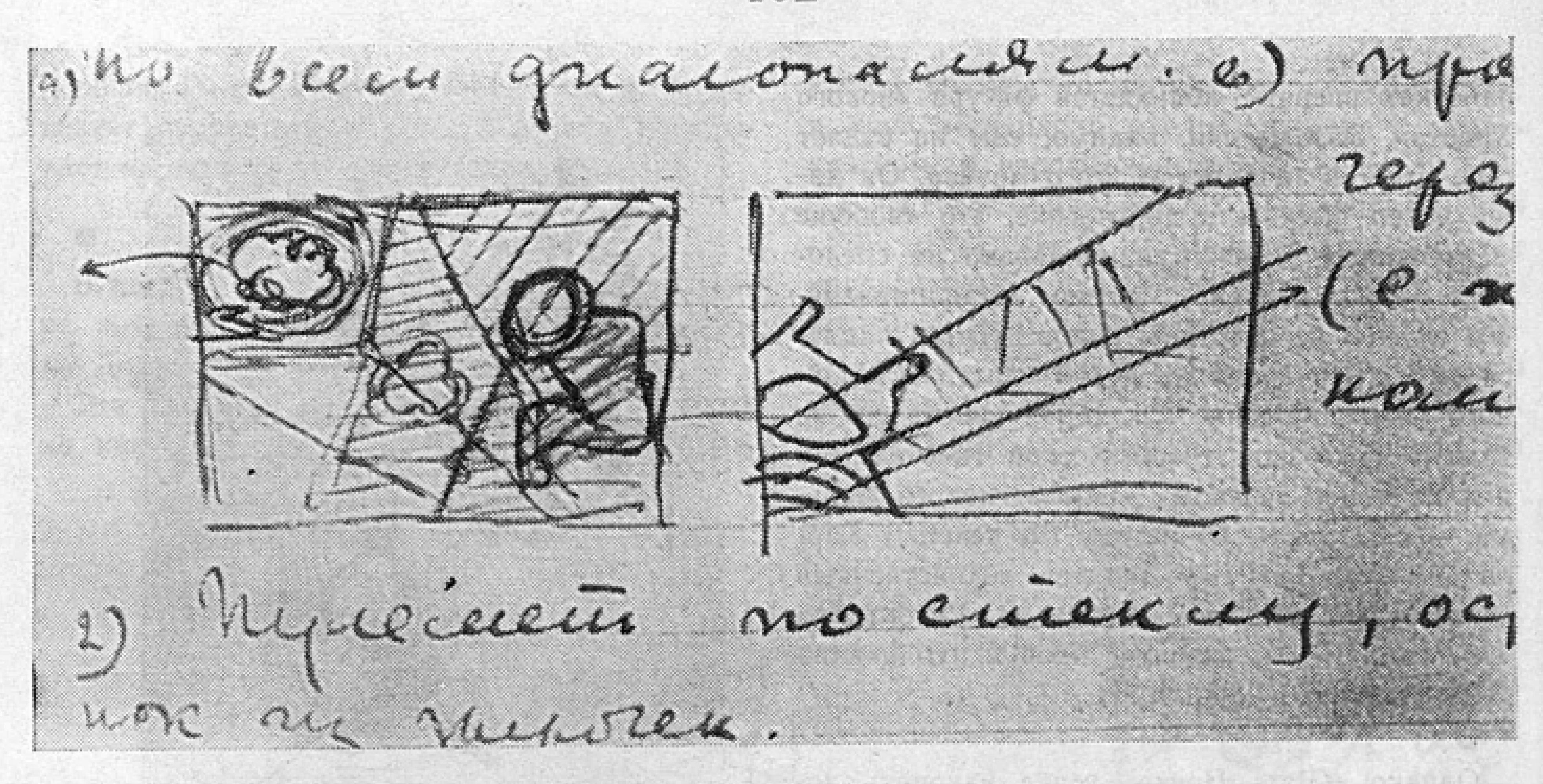
3 января (ночь)

Возвращение пьяного по коридору: двери все материальные. Ванна из богатого этажа, свисающая в бедный.

---

[39] Грузовой лифт для готовых блюд (*нем.*).

[40] здесь: акробатический номер (*франц.*).



3 января 28

1) Die Hochzeitsrobe von unten: durchsichtig — wegen Beleuchtungsbedingungen [41].

2) Человек пристрелен, падает. К нему наклоняются и прислушиваются (3/4 снизу).

Als Ulk — eigentlich, aber viel ernster [42]: следовало бы взять за сценарий «Glass House» какой-нибудь ультра-благонамеренный по мещанству роман вроде «Soll und Haben» [43] Фрейтага и «растрактовать» его тако. Der Skandal wäre noch viel grösser» [44]. Как «Мудрец» — Островский [45].

4 января (утром)

Тень обнимающихся на матовом стекле двери (вернее, на двери из матового стекла). Кругом — прозрачное, но он видит только тени на дверях, а самих через стекло не видит. Для эпизодов первого периода, когда прозрачность еще не ощутима.

«Стеклянный Дом» — по автоматизму! (бьет).

Частичное «выключение» прозрачности как технический прием для выделения необходимых элементов. Их подчеркивания. P. ex. в сцене «пьяного в коридоре» — прозрачность пола в моментах с дверьми — несущественна и сбивчива. В другой момент именно она существенна. Не забывать этой «закулисной» обработки.

Совсем особенным станет вопрос о монтаже. Ясно, что он будет совсем «особым». Логически вывести предпосылки для него, исходя из новой данности относительно условий бытия вещей.

Ассоциативный материал к Дому:

«Ведь король наг» и сказка о стеклянном домике (Рождественский сборник — приложение к «Die Woche» за 1909/10 год).

15 января 28

В «Glass House» — парящий рояль

25 января

Для «Glashaus» сильно придется пользовать Spiegel-gebilde [46] в ракурсной съемке.

●

Вновь накопление отдельных ситуаций и деталей, выявление технических возможностей

[41] Свадебное платье снизу: прозрачно из-за эффекта освещения (*нем.*).

[42] Потехи ради — собственно говоря, хотя это много серьезнее (*нем.*).

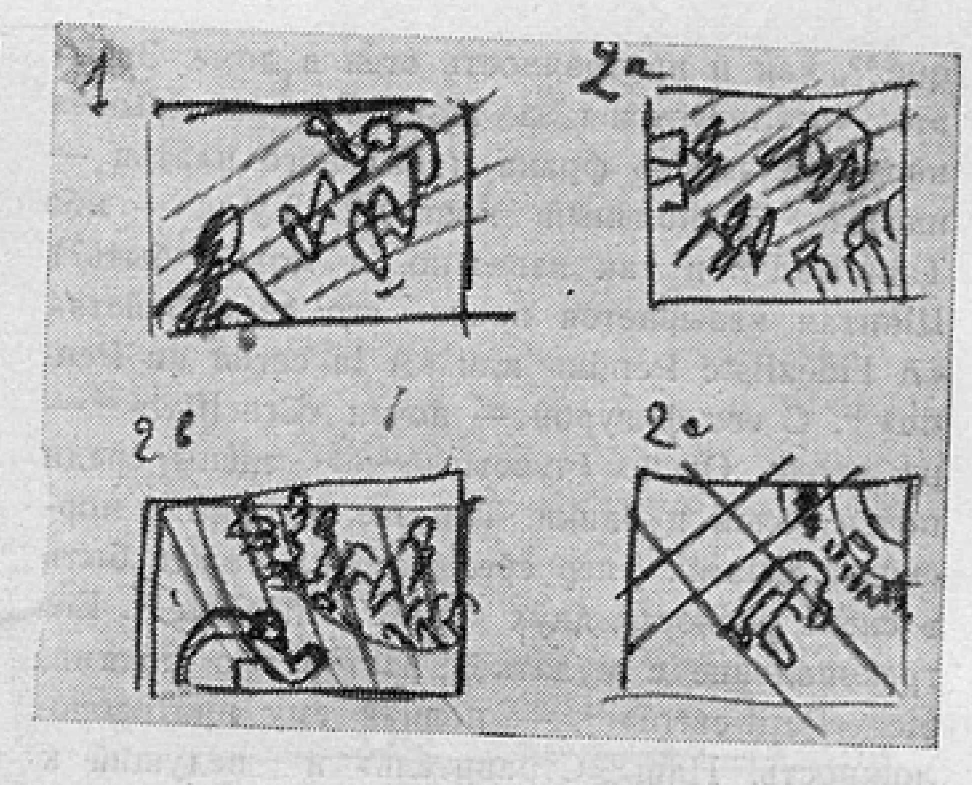
[43] Имеется в виду роман немецкого писателя Густава Фрейтага «Что быть должно и есть».

[44] Скандал был бы еще больше (*нем.*).

[45] Имеется в виду спектакль С. М. Эйзенштейна в 1-м Рабочем театре Пролеткульта по комедии А. Н. Островского.

[46] зеркальное отражение (*нем.*).

Движение лифта (рис. на стр. 102)
«Униженные поклоны»
в верхнем и нижнем ракурсах



замысла. И все еще нет «сквозного хода», объединяющего сюжетного (не обязательно — фабульного, пусть тематического) мотива. Правда, отвлекает почти круглосуточная работа над окончательным монтажом «Октября». Экспериментально, на монтажном столе, проверяется осуществимость «интеллектуального кино». Ему же отдаются все теоретические размышления. Но и «Стеклянный Дом» не дает себя забыть.

9 февраля появляется запись:

«G. H.» для нас записать как ряд марксистских «положений», как монтаж формул. В эксцентрическом разрешении на материале....

Положение одно — разрешения любые. Материал не определяющ, а только в ы р а ж а ю щ — материализующ для данного отвлеченного положения.

Комедию положений сменяет — комедия «положений»...»

Тут сделана попытка примирить будоражащий воображение замысел с идеей и терминологией новорожденного «интеллектуального кино»: декларируется экранизация «положений» (то есть «понятий», «тез» — по другим текстам этого времени).

Через четыре дня, 13 февраля 1928 года, Эйзенштейн подводит первый итог развитию замысла за год: он сводит воедино эскизы и заметки, уточняя одни, отбрасывая другие. Однако до «монтажа формул» еще далеко. И опять «Стеклянный Дом» как будто отставляется в сторону.

В марте и апреле, после премьеры «Октября», все внимание Эйзенштейна поглощает «Капитал». В мае он начинает преподавать в Государственном техникуме кинематографии. Но в июне, перед самым возобновлением съемок «Генеральной линии», «Glass House» напоминает ему о себе. Показательно, что тема новой записи — «идеалист под Иисуса Христа».

5 июня 1928, 9 часов.

L'Idéaliste "en Jésus-Christ"[47].

Внешность Надсона. Только блондин и роговые очки. Двухконечная бородка. Его «прозрение». Потом проповедь. Вся пышная аудитория становится голой. Постепенно. «Обнажите души ваши». Хорош переходный момент, когда на мужчинах одни крахмальные грудки. На женщинах — украшения. Из recueillement religieux[48] переход в эротическое любопытство. Старческое уродство. Жиры и сухость. Великосветская «баня». Конечно, все symboli-

[47] Идеалист под Иисуса Христа (*франц.*).
[48] религиозной сосредоточенности (*франц.*).

que [49], как и прозрачность стен в доме. Затем это «реализуется»: в шантане «на крыше» вводится вместо фрака и бального платья — нагота. (Купальный костюм? Хуже — ибо Tanz-Bad [50] и так известно. А может быть?) Шантан называется после его самоубийства «A l'idéaliste Pendu» или «A la corde du Pendu» [51]. С его фигурой — почти «Crucifix!» [52] — на входе. Очень «чувственные» сцены среди почти голой публики. Там же история с морскими львами. Тигр среди стекол может быть в сцене ревности двух «див». L'idéaliste [53]. Его грехопадение с мулаткой. История с юбками, etc. «Petit-carré» [54] — полная ему противоположность. Наш «Стравитель» и ведущий к разбитию «Организатор» голодных.

(Die "Lustbad-Predigt" [55] пришло в голову во сне. В три с половиной утра вернулся из Рязани, проехав машиной двести верст по холоду. Спал. Во сне «пришло».)

Заняться «генеалогией» темы об идеалисте». «L'homme sans visage [56], сделанный в Холме (1920!) с химерами Notre-Dame [57]. Эта тема на «Мудреце» — маски Глумова. Этот же тип — der Aussenstehende [58] в проекте новеллы (1920) о людях, бегающих по геометрическим фигуркам. А может быть, не novel, a play [59]. Осознание центральной фигурой, что и он (движется) не произвольно, а по дуге необъятной окружности...

Конечно, последняя запись — о «генеалогии идеалиста» — не просто ракурс в собственную биографию. Сергей Михайлович, кажется, убеждает себя в том, что «Стеклянный Дом» возник на его творческом пути органично — не только извне, но и изнутри. У одного из найденных мотивов оказывается предыстория. И он же способен «пронизать» и скрепить все многообразие накопленных ситуаций.

23 декабря 1928 года, в разгар работы над «Генеральной линией», Эйзенштейн записывает первую «формульную» схему «Стеклянного Дома» (подлинник на русском, немецком, французском и английском языках):

Пролог. История стекла от древнейших времен и глупого использования стекла (украшения, стеклянные бусы, стеклянные люстры, монокли) до стеклянных формообразований — кассовые кабины, стеклянные автомобили (Форд), стеклянные гробы, стеклянные катафалки, стеклянная мебель, стеклянная стена, стекло... стекло... стекло... стеклянный дом.

1) Бессознательность (курьез для публики).
2) Иисус. Сознание. Стыд.
3) Стыд — спекуляция.
4) Спекуляция — конфликты.
5) Трагедии — катастрофы.
6. Эпилог. Разбитый (дом).

Смещение с кадровой композиции.

Может быть, для премьеры попробовать — чудовищный экран (Ecran monstre) — четырехкратное экранное поле?

Почему бы и нет???

●

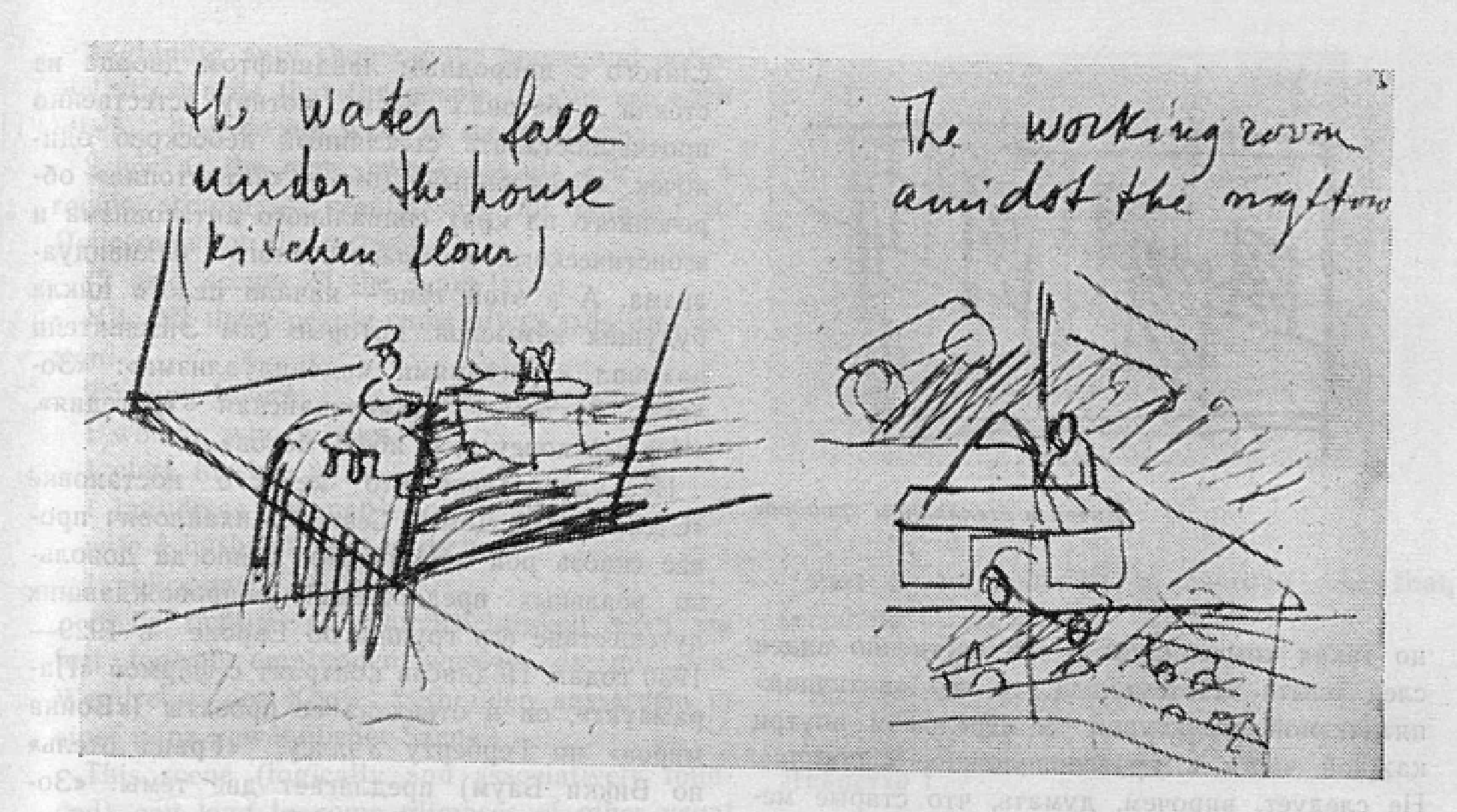
Итак, Эйзенштейн пришел к идее увеличенного экрана — не вытянутого по горизонтали триптиха, как в «Наполеоне» Абеля Ганса, а «четырехкратного» (близкого к нынешнему широкоформатному).

Эта идея родилась закономерно. С первых же набросков к «Стеклянному Дому» назревает потребность в «смещении» обычной кадровой композиции — в совмещении нескольких действий на одном экранном поле. Она предопределена самой сутью замысла, исходной идеей прозрачного дома, моделирующего общество. Четырехкратный экран нужен тут не для помпезной «монументальности» или самодовлеющей «зрелищности», а для внятной и выразительной реализации замысла в форме симультанного изображения.

Симультанность, то есть одновременность нескольких наблюдаемых действий, открывает необычайные возможности перед режиссером

---

[49] символично (*франц.*).
[50] баня-дансинг (*нем.*).
[51] «У повесившегося идеалиста» (или) «У веревки повесившегося» (*франц.*).
[52] распятие! (*франц.*).
[53] идеалист (*франц.*).
[54] «Квадратик» (*франц.*) — видимо, один из персонажей фильма.
[55] Проповедь в увеселительной бане (*нем.*).
[56] «Безликий человек» (*франц.*).
[57] Имеется в виду замысел постановки средневековой «Мистерии Собора Богоматери», разработанной С. М. Эйзенштейном в 1920 году.
[58] В стороне стоящий (*нем.*).
[59] (не) повесть, (а) пьеса (*англ.*).



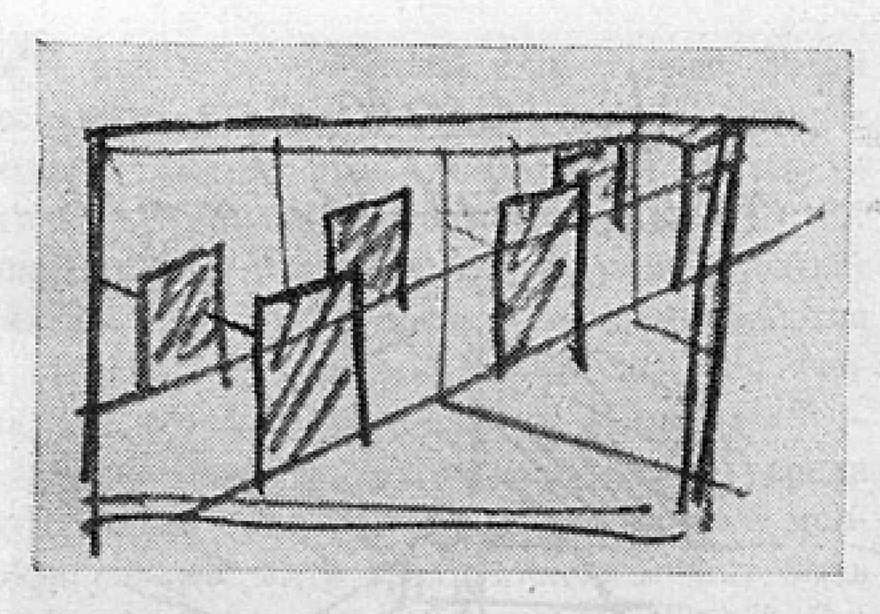
Слева: водопад внутри дома («*кухонный этаж*»*).*
Справа: кабинет над ночным городом

и оператором, в большинстве своем предусмотренные в набросках. Тут и внутрикадровый монтаж, и световая «выкадровка» в общем экранном поле, и тонкое использование фактуры разнообразных типов стекла и предметов для разграничения или слияния сюжетных линий, и преодоление плоскости экрана глубинным построением действия... Художественный замысел намного опередил тогдашний уровень кинотехники — для его воплощения требовались объективы с меняющимся фокусным расстоянием, телеобъективы и сверхкороткофокусная оптика, мощные, но миниатюрные осветительные приборы, универсальная система операторских кранов и лифтов, обеспечивающая полную свободу движения камеры. Лишь в конце следующего десятилетия Орсон Уэллс и Грегг Толанд в «Гражданине Кейне» начнут использовать некоторые из этих возможностей, на которые в 1928 году была сделана заявка в проекте Эйзенштейна.

Любопытно, что Сергей Михайлович предусматривает «экран-монстр» лишь для премьеры — видимо, не зная о ведущихся экспериментах по увеличению формата пленки (до 70 мм) и экрана либо не надеясь на их скорое внедрение в практику широкого кинопроката. Полтора года спустя в Голливуде он оказался в центре дискуссии о будущем формате экрана и произнес блестящий доклад в Академии киноискусств и наук. Эйзенштейновскую идею о «динамическом квадрате» с меняющимся соотношением сторон изображения мы до сих пор понимаем лишь как предтечу современного вариоэкрана с «прыгающей» рамкой. Между тем в своей гипотезе Эйзенштейн исходил, как сейчас становится ясно, не только из опыта мировой живописи, но и из сценарно-режиссерских разработок «Стеклянного Дома», из прозрений, до сих пор полностью не реализованных.

23 декабря 1928 года обозначился и важный рубеж в поисках драматургии будущего фильма: логика тематически-ситуационная начала перерастать в логику композиционную. Пять наметившихся «актов» с прологом и эпилогом — этапы саморазвития исходных противоречий. В каждом акте — качественный скачок из состояния в состояние, диалектическое, а не механическое нарастание трагизма, ведущее к финальной катастрофе.

Конечно, не случайно кристаллизуется имен-



Двери в стеклянном коридоре

но такая композиция: в ней явственно виден след опыта «Потемкина», с его «античной» пятиактной структурой и переломом внутри каждой части в противоположное состояние. Не следует, впрочем, думать, что старые мехи используются для нового вина. Должна работать не внешняя форма, а внутренняя формула «патетического построения». Как раз в это время Эйзенштейн завершает свой «деревенский фильм», где применяет этот метод для «патетизации... материала, который, взятый сам по себе (per se), отнюдь не патетичен» (см. исследование «Пафос» в третьем томе шеститомника). Вероятно, в «Стеклянном Доме» формула пафоса должна была провериться на материале, где фарс и гротеск превращаются в «кошмарную трагедию».

Попутно отметим еще одно знаменательное соприкосновение с фильмом «Старое и новое» — тему вероятного будущего, скрытого в настоящем. Там скромная форма крестьянской кооперации («молочное товарищество», «бычье товарищество») чревата не только грядущим материальным изобилием (представленным полусказочными метафорами во сне Марфы Лапкиной), но и духовной общностью людей: идеал социального и производственного коллективизма материализуется в проекте Совхоза (по сценарию — это органическое единство высокомеханизированной молочной фермы, машинной станции, селекционной и генетической лабораторий), которому архитектор А. К. Буров придал облик слитого с природным ландшафтом дворца из стекла и бетона... Этому мотиву естественно противопоставить стеклянный небоскреб одиночек. «Стеклянный Дом» — «антиутопия» обреченного на крах социального антагонизма и эгоистического, безнравственного индивидуализма. А в этой теме — начало целого цикла будущих замыслов, которые сам Эйзенштейн называл «трагедиями индивидуализма»: «Золото Зуттера», «Американская трагедия», «Черный консул», «Гибель богов»...

Не удивительно, что мечту о постановке «Стеклянного Дома» Сергей Михайлович пронес сквозь рой заманчивых и иногда довольно реальных предложений, сопровождавших путешествие его группы по Европе в 1929—1930 годах. Подписав контракт с фирмой «Парамаунт», он в ответ на ее проекты («Война миров» по Герберту Уэллсу, «Гранд отель» по Викки Баум) предлагает две темы: «Золото Зуттера» по Блэзу Сандрару и собственный «Стеклянный Дом». И хотя «Парамаунт», как вспоминает Айвор Монтегю, готова была сразу принять первую тему, сам Эйзенштейн склонялся ко второй. Сама судьба, казалось, подбрасывала ему материал. В газете «Нью-Йорк таймс мэгэзин» за 29 июня 1930 года была опубликована статья «Пионер архитектуры, которую называют современной» — с характерным подзаголовком: «Фрэнк Ллойд Райт, который предлагает Стеклянную Башню для Нью-Йорка, приспособил свое искусство к машинному веку». Проект знаменитого американского архитектора был помещен тут же, и Эйзенштейн отчеркнул его: вот он, «выдуманный в Берлине», стеклянный небоскреб!

●

Еще до приезда в Голливуд в Нью-Йорке, во второй половине мая появляется новая серия заметок и набросков, а главное, первый вариант либретто к сценарию.

Synopsis 1

Prologue — symphony of glass.
The birth of the Glass House.
Explanation of the existence of such houses.
Part 1. "We do not see each other".

Beginning with showing the house and noticing afterwards that the people do not see each other — they **do not want to see** each other.

Scene as the man, who beats his wife and 4 rooms around — seeing, but not noticing it. Policeman "on the corner".

(2 or 3 scenes of the same type.)

NB. All these people come afterwards into action:

2 young lovers
I woman who washes
1 clerk in shoe store
1 laundress (woman) (or japanese)
wife & husband, who beats her
1 policeman.

(Sehr richtig: die Durchsichtigkeit wird **sofort** logisch empfunden werden, da mit dem Wegdrehen des Kopfes verbunden **ausserdem** in einer ganz gewöhnlicher Szene.)

This scene (logically and associatively founded) can lead to some glimpses of other **usual** unseeingnesses thus shown (speak-easy etc.).

Beginning of the **something** important.

Part 2. "Somebody comes and opens our eyes".

The poet, Christ or technician. Arrives. He knocks his head at the glass walls and tries to explain to everybody.

Part 3. They begin to notice each other but the effect as opposite — they put walls between each other...

He makes a humanitarian speach on a humanitarian conference — but the result: "Aimée" proclaims the nudiste association.

/"Graduation in nudity"/ — the society of hypocrisy.

Begins the competition between nudiste and tailor organizations.

Part 4. They begin to use that they can see each other.

Competition becomes battle.

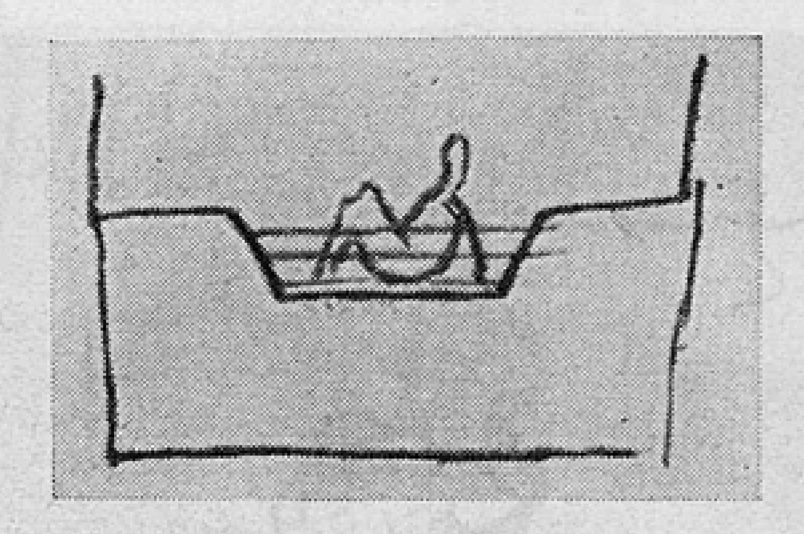
The poet mixed in central love affair.

The mechanical man sent to rape the nudiste girl.

The nudiste chief succombes with the tailor's daughter.

Suicide of the poet.

Plots, plots, plots.



Ванна «богатого этажа»

Part 5. Impossibility to continue like that, smashing of the house.

Вот перевод этого текста:

Либретто I

Пролог — симфония стекла.

Рождение Стеклянного Дома.

Объяснение существования подобных домов.

Часть I. «Мы не видим друг друга».

Начать с показа дома и после подчеркнуть, что люди не видят друг друга — они не хотят видеть друг друга.

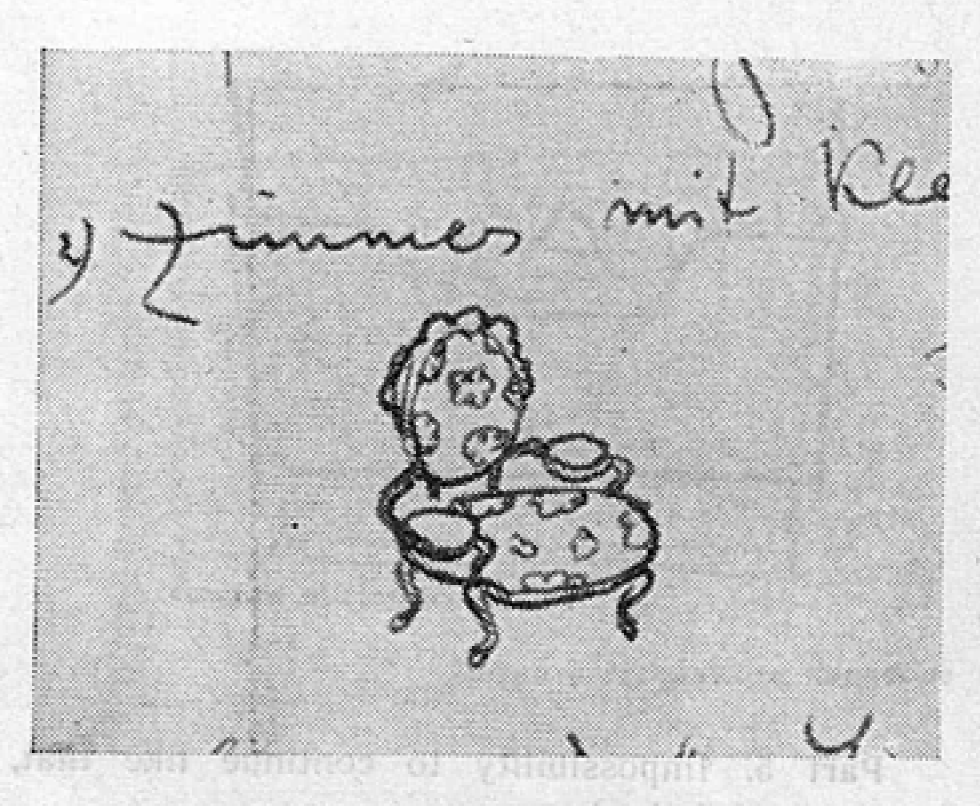
Сцена с мужчиной, который бьет свою жену, и вокруг в четырех комнатах — видят, но не замечают. Полисмен «на углу» (две или три сцены подобного рода).

Нота — бене Все эти люди вступают в действие после.

2 молодых любовника.
1 женщина, которая моет.
1 клерк в обувном магазине.
1 прачка (женщина) (или японка).
Жена и муж, который ее бьет.
1 полисмен.

(Очень верно: прозрачность будет сразу восприниматься логично, так как связывается с поворотом головы, помимо всего прочего в совершенно обыденной сцене.)

Эта сцена (построенная логически и ассоциативно) может привести к мимолетному показу других обычных невидимостей, вы-



явленных таким же образом (подпольный бар во время «сухого закона» и т. п.).

Начало ч е г о - т о значительного.

Часть 2. «Некто пришел и открыл нам глаза».

Поэт, Христос или Инженер. Приходит, бьется головой о стеклянные стены и пытается каждому объяснить положение.

Часть 3. Они начинают замечать друг друга, но эффект противоположен — они воздвигают стены между собой.

Он произносит гуманистическую речь на гуманистической конференции — но результат: «любимая» провозглашает общество нудистов.

(«Градация обнаженности») — общество лицемерия.

Начинается соревнование между нудистами и организацией портных.

Часть 4. Они начинают использовать то, что могут видеть друг друга.

Соревнование перерастает в борьбу.

Поэт замешан в центральной любовной истории.

Робот послан изнасиловать девушку-нудистку.

Вождь нудистов грешит с дочерью портного.

Самоубийство поэта.

Интриги, интриги, интриги.

Часть 5. Невозможность продолжать прежнюю жизнь, дом разбивается вдребезги.

Одновременно с этим либретто, а частично и до него появились «Мимолетные заметки» («Einfälle») и «Наброски к сюжету» («Suggestions for the story»), записанные Эйзенштейном, как всегда, на нескольких языках. Вот важнейшие из них — в переводе:

●

1. Непременно: незапертая дверь, когда девушка и юноша остаются вдвоем.

2. Комната с мебелью мелкобуржуазного стиля.

Комната с ультравещными вещами. (Стол у Стернберга!) [60]

3. Любовник под кроватью!

4. Бутылки бутлегеров «невидимы»! Полиция проходит мимо и их не замечает.

5. «Бистро» с точностью повторяет устройство мюзик-холла: например, посредине плавательный бассейн с рыбками и т. п.

6. Мужчина бьет свою жену. Никто этого не замечает. Г-н X. бросается ей на помощь и ударяется головой о стекло. Внизу женщина гладит (поднимает голову). Наверху моет пол и смотрит.

Вокруг сцены избиения: двое занимаются любовью, кто-то покупает ботинки, кто-то моет стеклянную стену, которая как раз между ними.

Подчеркнуть звуком: через стекло ничего не слышно... (развить!)

Начать этими демократическими сценами, а дальше все более буржуазные.

Жена ставит рога своему мужу. Муж стучит в дверь (у стеклянной стены, не видя через нее), она прячет любовника.

7. Бутлегеры и полиция, которая «не видит» баров.

Когда появляется полиция, они задергивают занавески, но через стену видно и раньше и после! А полиция проходит и не замечает.

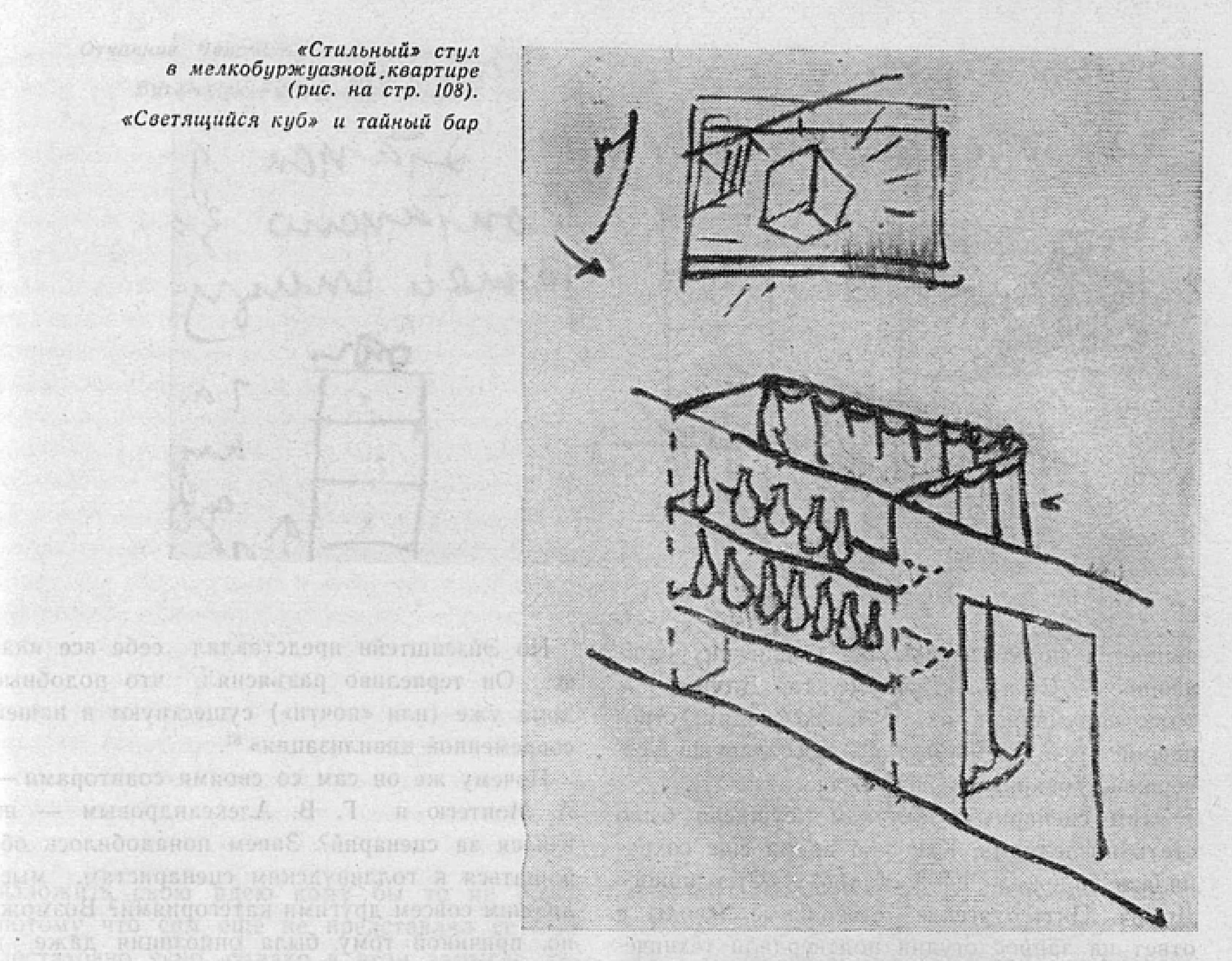
Искусственный человек (Робот).

Его человеческая роль (единственное человеческое существо, использующее свои меха-

---

[60] Джозеф фон Стернберг (1894—1969) — американский режиссер, поставивший фильмы «Доки Нью Йорка», «Голубой ангел», «Марокко» и другие. Эйзенштейн встречался с ним в Берлине и в Голливуде.

«Стильный» стул в мелкобуржуазной квартире (рис. на стр. 108).
«Светящийся куб» и тайный бар



нические движения как человечески выразительные).

Механизм действует неисправно.

(Искусственный) человек послан заниматься любовью с важной дамой.

Его роль в разрушении дома.

(Нью-Йорк. Отель «Савой-Плаза».)

Робот — механический человек — как единственное «человеческое» существо. Он (Робот) не может переносить атмосферу Стеклянного Дома и наносит по нему первый удар, и он единственный остается существовать после краха — как представитель нового сознания нового человека.

Бедная девушка плачет на его груди.

Во время игры человеческое начало «проступает» в Роботе: он утешает девушку обычным механическим движением (например, поднятием и опусканием руки, как он приводит в движение лифт). (Относительность выразительной ценности каждого движения.)

Х. посылает Робота изнасиловать бедную девушку, не отвечающую на его чувство.

В варианте «Бог-отец и Исус»:

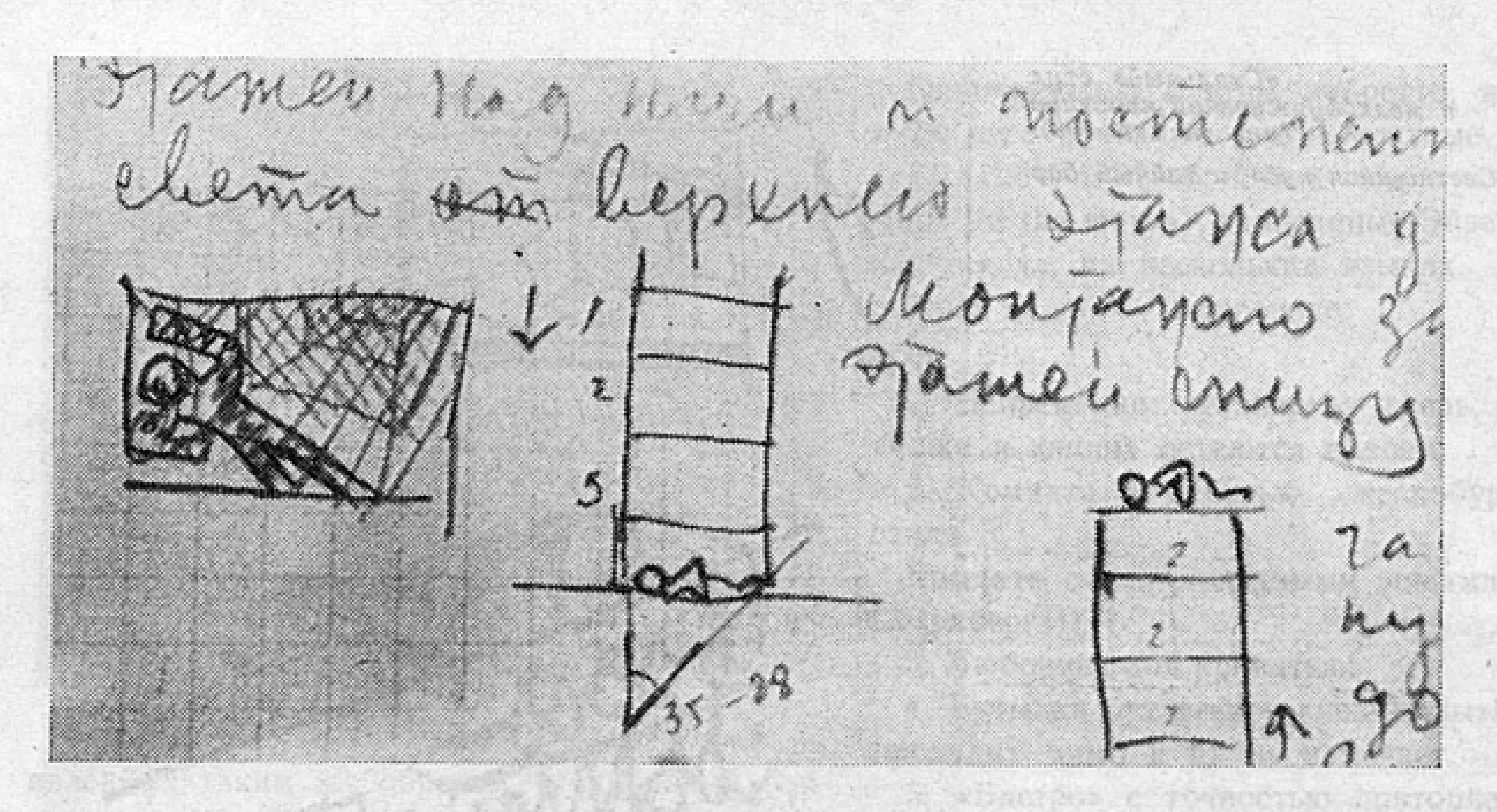
Старик сотворяет Дом и дает его «людям». Потом исчезает.

«Иисус» приходит и умирает и т. д.

Робот разрушает дом — остается целым — и, уничтожая свою «маску», — оказывается Стариком.

●

В американских заметках продолжается интеграция накопившихся мотивов и сцен, по-



являются новые персонажи. Среди них важнейшие — С т а р и к, конструктор Дома и Робота, задумавший их на благо людям, строивший некий «земной рай», а создавший усовершенствованный техникой ад...

Этим сценарным заметкам суждено было стать последними. Какое-то время еще сохранилась надежда на постановку «Стеклянного Дома». Питтсбургские стекольные заводы в ответ на запрос студии подтвердили техническую выполнимость декораций со стеклянными стенами и стеклянным паркетом. После приезда в Голливуд начались беседы со сценаристами. Айвор Монтегю, участник этих бесед, вспоминает: «Нельзя сказать, что студия «Парамаунт» чинила нам препятствия. В наше распоряжение предоставлялись любые авторы, которых мы хотели. Но реакция американских сценаристов была однозначной и лишенной заинтересованности. Как мы ни старались изложить им идею Эйзенштейна, настаивая на том, что сюжет, который нам виделся, должен быть лишен малейшей фантастичности, что это должна быть совершенно нормальная современная, вполне узнаваемая история, которая только разыгрывалась в стеклянном доме, — все без исключения воспринимали нашу идею как причуду и неизменно начинали со сказочной присказки: «Жили-были...».

Но Эйзенштейн представлял себе все иначе... Он терпеливо разъяснял, что подобные дома уже (или «почти») существуют в нашей современной цивилизации» [61].

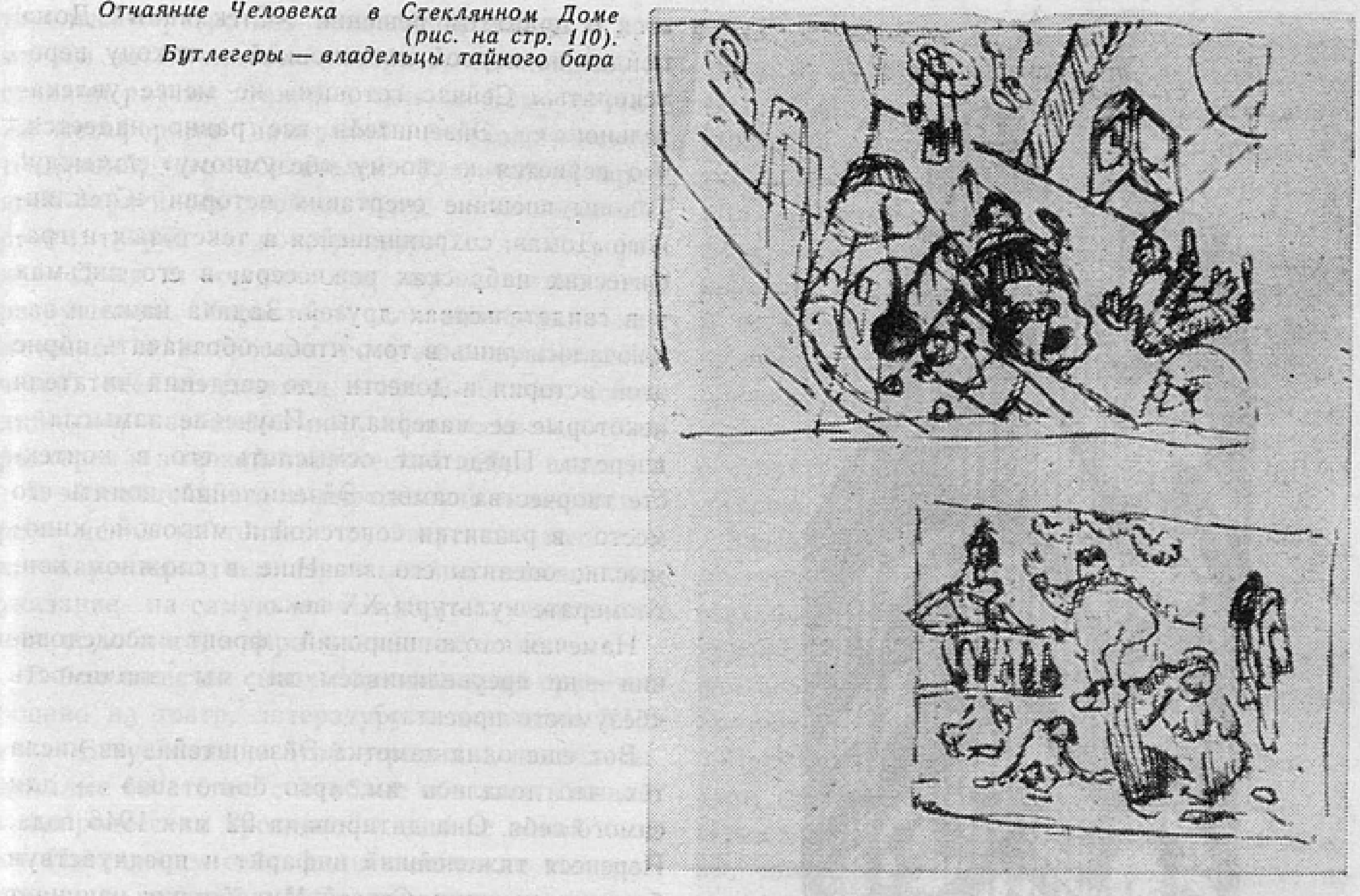
Почему же он сам со своими соавторами — А. Монтегю и Г. В. Александровым — не взялся за сценарий? Зачем понадобилось обращаться к голливудским сценаристам, мыслившим совсем другими категориями? Возможно, причиной тому была оппозиция даже в среде ближайших друзей. Айвор Монтегю признается:

«В этой ситуации я не помог Сергею Михайловичу. И тогда и, пожалуй, вплоть до момента написания настоящих воспоминаний, я понимал лишь, что «Золото Зуттера» было совершенно подходящей темой. Если бы мы договорились на его основе со студией «Парамаунт» — думал я, — мы могли бы немедленно приступить к делу. (Разумеется, я недооценивал препятствия, лежавшие впереди.) Я не представлял себе «Стеклянный Дом». Эта идея казалась мне просто упрямым капризом, причудой. Теперь я уже не столь убежден в своей правоте. Вероятно, Сергей Михайлович был гораздо более прозорлив, чем предполагал любой из нас. Хотя он не мог

---

[61] Сб. «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1974, стр. 232—235.

Отчаяние Человека в Стеклянном Доме (рис. на стр. 110).
Бутлегеры — владельцы тайного бара



изложить свою идею кому бы то ни было, потому что сам еще не представлял ее себе достаточно ясно, однако в этом замысле, вероятно, отражалось нечто характерное не только для Америки, но и для бытия человеческого вообще, нечто воспринятое им при помощи его чутких «антенн» и звучащее ныне пророчески... В понимании политических явлений, как и в других сферах, Сергей Михайлович проявлял чрезвычайную проницательность» [62].

Это признание было напечатано в 1968 году. В 1930 году против «Стеклянного Дома» и на стороне «Золота Зуттера» выступал не только искренний друг Айвор, не только опытный драматург Оливер Гаррет, но и сам Чарльз Спенсер Чаплин!

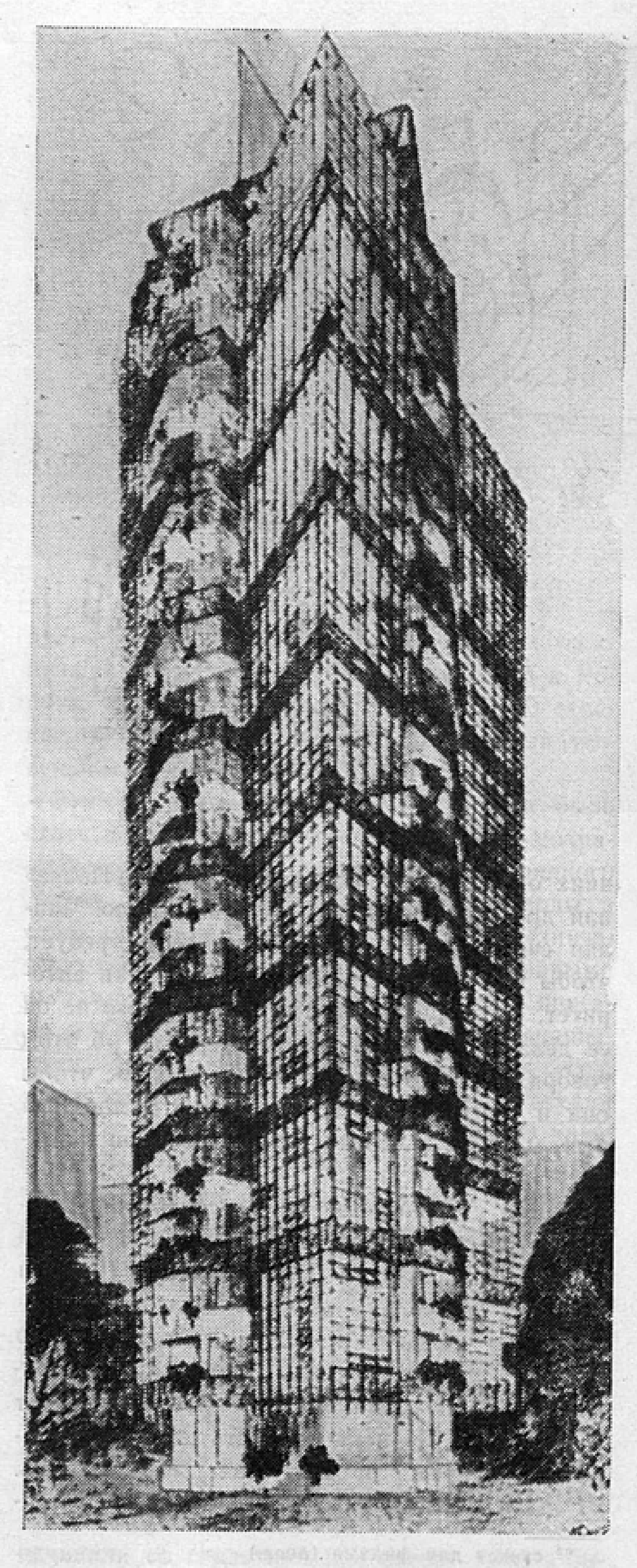
7 июля 1930 года Эйзенштейн пишет из Голливуда в Москву Пере Моисеевне Аташевой: «Вообще же я сейчас в больших волнениях об «Story» [63]. Ставить ли «Glass House» или другую вещь, тоже очень занятную. Чаплин считает идею исключительной и требует, чтобы мы ставили только это! (все-таки авторитет, а говорили, что ему завидно, что не он ее делает! Мы с ним много доро́гою об этом говорили). Но очень трудно со «Story», чтобы она и моим intentions [64] отвечала и подошла бы... м-ру Шульбергу — это production manager [65]».

Сергей Михайлович не переоценивает степень своего согласия с «Парамаунт»! Когда сценарий о Зуттере будет написан (Чаплин признает его «одним из лучших сценариев, которые он когда-либо читал, и сохранит это мнение навсегда — см. его «Автобиографию»), — «Парамаунт» все равно отклонит этот проект. Но пока еще есть шанс для «Золота Зуттера», и его надо использовать. 17 июля в письме к Пере Моисеевне сообща-

---

[62] Сб. «Эйзенштейн в воспоминаниях современников»; стр. 235.

[63] сюжет для фильма (*англ.*).
[64] стремлениям (*англ.*).
[65] руководитель производства (*англ.*).


Стеклянная Башня (проект Фрэнка Ллойда Райта)

ется о принятом решении: «Стеклянный Дом» пойдет не первой постановкой — не хочу перескорять... Сейчас готовим не менее увлекательное...» Эйзенштейн все равно надеется, что вернется к своему «безумному» замыслу! Таковы внешние очертания истории «Стеклянного Дома», сохранившейся в текстовых и графических набросках режиссера, в его письмах и в свидетельствах друзей. Задача наша и заключалась лишь в том, чтобы обозначить абрис этой истории и довести до сведения читателя некоторые ее материалы. Изучение замысла — впереди. Предстоит осмыслить его в контексте творчества самого Эйзенштейна; понять его место в развитии советской и мировой киномысли; оценить его значение в сложном конгломерате культуры XX века.

Намечая столь широкий фронт исследования — не преувеличиваем ли мы значимость «безумного проекта»?

Вот еще одна заметка Эйзенштейна из числа тех, что делались им «pro domo sua» — для самого себя. Она датирована 22 мая 1946 года. Перенеся тяжелейший инфаркт и предчувствуя близкую кончину, Сергей Михайлович начинает подводить итоги сделанному и пережитому. В одном из первых мемуарных набросков он вспоминает свой неосуществленный проект шестнадцатилетней давности:

«Каждый — раз в жизни — пишет свою мистерию — у меня «Glass House». Как и свою космогонию — «Que viva Mexico!», философически — Glashaus-scheme»[66]. Лаконичная заметка, как линза, фокусирует все те проблемы, которые мы упомянули как аспекты грядущих исследований. Вероятно, и такие, о которых мы сейчас не подозреваем.

Тут дано неожиданное, но точное определение жанра несостоявшейся постановки — к и н о м и с т е р и я. «Стеклянный Дом» действительно несет в себе многие черты средневековой мистерии, но эти черты по-эйзенштейновски парадоксально и закономерно переосмыслены. Традиционное для мистерии соприсутствие «Рая», «Земли» и «Ада» обернулось «вер-

---

[66] «Да здравствует Мексика!» (философически) — схема «Стеклянного Дома».

тикальным разрезом» социальной жизни, и сами эти категории стали образными характеристиками разных этажей и «ячеек» Дома, а также метафорами намерений (психологических тенденций) его обитателей. Трагической иронией окрасилось двойное чудо, связанное с образом творца — конструктора: чудо сотворения Дома и «чудо» его апокалиптического разрушения... Характерно для мистерии и намеченное в набросках сочетание проповеднических сцен со сценами сочно-бытовыми, комедийными, пародийными, сатирическими... Характерен и высокий пророческий пафос целого...

В эйзенштейновском определении «киномистерия» ценна не только снайперская точность автохарактеристики. Чрезвычайно важно тут указание на самую возможность существования подобного жанра в киноискусстве.

В большинстве своих образцов кино ориентировано на театр, литературу и живопись XIX века. Безусловно, в этой традиции накоплены немалые богатства, способные обогащать живой кинопроцесс на протяжении еще не одной эпохи. Но спросим себя: единственная ли это традиция, в которой может находить опору для развития новый кинематограф? И если вспомнить, что первая советская пьеса — «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — также переосмыслила образность средневекового театра; что «учительные» пьесы Бертольта Брехта тоже многое почерпнули в доренессансной драматургии, — не покажется столь уж своевольным и странным желание Эйзенштейна открыть кинематографу один из богатейших пластов мировой культуры. «Стеклянный Дом» может стать наглядным примером того, какие поразительные возможности таятся тут для сценариста, режиссера, оператора, художника, теоретика кино.

Но и вне этой общеметодологической проблематики — современный практик кино может извлечь из проекта «Стеклянного Дома» целый ряд конкретных уроков (чего стоит хотя бы выразительность симультанного действия на экране!).

Взглянем теперь на мемуарную заметку с другой точки зрения — сугубо «эйзенштейноведческой». Тут есть еще одна неожиданность — указание на судьбу «схемы» «Стеклянного Дома». Оказывается, этим замыслом был начат не только цикл неосуществленных «трагедий индивидуализма», о котором мы упоминали выше. Философская кинофреска «Да здравствует Мексика!», с ее соприсутствием нескольких исторических эпох в современности, — также наследница «киномистерии». А от «Мексики» тянется прямая линия к циклу «фильмов о Времени»: «Москве» и «МММ», «Бежину лугу» и «Большому Ферганскому каналу»! Несомненно, сказались размышления о структуре «Стеклянного Дома» и в кинополифонии «Ивана Грозного».

Здесь не место анализировать метаморфозы мистериальной «схемы» в творчестве Сергея Михайловича. Ясно отныне, что в описании художественного мира Эйзенштейна, в освоении его законов мы не можем обойтись без прозрений «Стеклянного Дома».

Пример «Стеклянного Дома» еще раз убеждает, что для историка кино недоведенные до экрана замыслы должны быть не менее важны, чем прославленные фильмы. И дело не только в генезисе этих фильмов, не только в том, что осуществленные постановки подготовлены незавершенными проектами. Дело в том, что в материалах таких проектов хранятся удивительные открытия, не перекрытые последовавшими фильмами. Так — не только у Эйзенштейна, но и у Довженко и Кулешова, Вертова и Медведкина, Флаэрти и Ренуара, Штрогейма и Куросавы. Ограничиваясь изучением только завершенных кинокартин — не подменяем ли мы историю киноискусства историей кинопроката? Не обедняем ли мы реальный процесс творческой эволюции кино? Не скрываем ли мы неоценимые богатства от запросов кинопрактики нынешнего и завтрашнего дня?

Вряд ли «Стеклянный Дом» Эйзенштейна обретет сегодня или завтра экранную жизнь. Но кто знает, на какие метаморфозы способен еще этот замысел!

Подготовка текста и комментарий Н. Клеймана.
Перевод Н. Снытко

А. Муравьев

Кинематограф на службе революции

По страницам неопубликованных документов

Начальные шаги советского кино пришлись на ту пору, когда шла ожесточенная борьба на фронтах гражданской войны. Несмотря на важнейшие неотложные задачи, стоявшие тогда перед нашей страной, государственные органы много внимания уделяли становлению советской кинематографии. Одной из решающих задач по укреплению организационно-экономических основ советского кино являлось проведение национализации отечественной кинематографии в масштабах всей страны. Правда, в первые месяцы после победы социалистической революции партия считала преждевременной немедленную национализацию кинематографии. Объяснялось это и отсутствием достаточного количества советских кадров в системе кинопроизводства, и слабой экономической базой, а главное — огромным напряжением всех ресурсов страны, которое было вызвано развернувшейся иностранной военной интервенцией и гражданской войной. Однако уже с первых дней после победы Великого Октября коммунисты взяли курс на то, чтобы постепенно сосредоточить в государственных руках все кинодело в стране. Распространяя свое влияние через органы местных Советов, профсоюзы, партия повели решительную борьбу за вытеснение частнособственнического капитала в сфере кино. Этот процесс не носил характера единовременного акта, он был рассчитан на известную протяженность во времени и предполагал ряд этапов.

В документах, относящихся к 1917—1918 годам и раскрывающих первые шаги на пути к национализации кинематографии, можно выделить следующие ее основные этапы: рабочий контроль, введение автономии, муниципализация, реквизиция, секвестр и собственно национализация. Иногда эти формы взаимопроникали, что создает определенную трудность их изучения. Так, в «Положении о кинематографическом комитете» СКСО Наркомпроса от 12 октября 1918 года в пункте номер десять, раскрывающем права Комитета, значится: «Национализировать и реквизировать, а также налагать секвестр на все или каждые в отдельности кинематографические предприятия...» [1]. В аналогичном же постановлении о задачах Московского кинокомитета право национализации отсутствует, а указывается лишь на учет и контроль частного кинематографа [2]. Немногочисленная литература, затрагивающая эти вопросы, не случайно дает подчас им противоречивые толкования.

Первым шагом на пути ограничения частного капитала, обязательным для любого социалистического государства, как указывал В. И. Ленин, является рабочий контроль [3]. В кино он был введен 4 марта 1918 года «в целях сохранения и регулирования кинопромышленности» [4] в стране. Согласно постановлению, владельцы всех кинопредприятий обязаны были впредь сообщать об имеющихся у них запасах пленки, оборудования и т. п. Одновременно запрещалась какая-либо продажа кинопредприятий, а также вводился пятипроцентный налог на кинематографические зрелища. Типичной формой рабочего контроля явилась система опросных листов. Эти листы предъявлялись владельцам кинотеатров, которые были обязаны «под страхом ответственности указать количество мест, имеющихся в театре, и подробный расценок билетов» [5]. Система опросных листов позволила выявить истинную картину прокатного дела в Петрограде, Москве и других городах.

Что касается хозяев крупных фирм, то их позицию можно определить как враждебный нейтралитет. Особое значение для Советской власти представлял Скобелевский комитет, руководители которого заняли выжидательную позицию. 5 декабря 1917 года распоряжением А. В. Луначарского комитету были предоставлены права автономного, «независимого от государства» кооператива. Однако его верхушка продолжала саботировать мероприятия новой власти. Это вызвало протест со стороны рядовых служащих Скобелевского кинокомитета, среди которых было немало тех, кто хотел сотрудничать с большевиками. Конфликт обострился, когда революционно настроенные работники комитета отклонили просьбу Союза кинодеятелей (объединявшего крупных кинопромышленников и дельцов), желавшего получить ряд фильмов для демонстрации в предполагаемый «торжественный день открытия» Учредительного собрания 28 ноября 1917 года [6]. Перед лицом открытого саботажа коммунисты Наркомпроса приняли решение о национализации Скобелевского просветительного комитета. Этот акт был зафиксирован в протоколах сорок девятого заседания Государственной комиссии по просвещению 19 марта 1918 года. Отмечая вред буржуазной кинопропаганды, Н. К. Крупская призвала взять кинематограф в свои руки, присоединив его к Наркомпросу [7]. Помимо Н. К. Крупской, в заседании комиссии участвовали коммунисты Н. Преображенский, П. Лепешинский, П. Лебедев-Полянский. Это была вынужденная, необходимая мера, ибо в це-

---

[1] «Северная коммуна», 12 октября 1918 г.

[2] Сб. «Из истории кино», вып. 8. М., «Искусство», 1971, стр. 45.

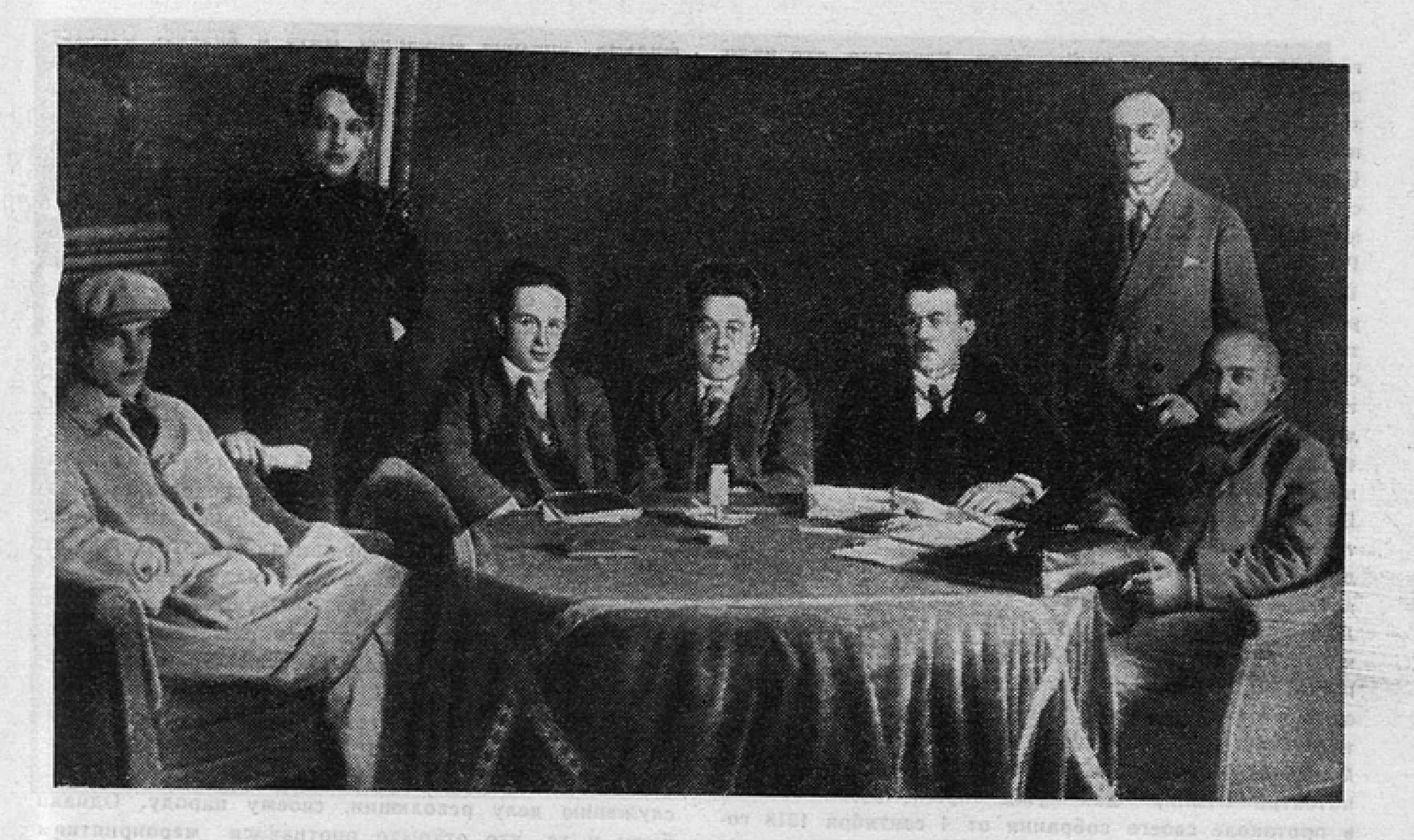
[3] См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 139.

[4] С. Братолюбов. На заре советской кинематографии. Л., «Искусство», 1976, стр. 128.

[5] «Красная газета», 12 мая 1918 г.

[6] Ленинградский государственный архив литературы и искусства (ЛГАЛИ), ф. 4699, оп. 1, д. 2, л. 4.

[7] «Из истории кино», вып. 1. М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 29.



Группа сотрудников Петроградского кинокомитета. За столом в центре — Д. И. Лещенко 1920-е гг.

лом национализация кино была еще преждевременной. Национализация Скобелевского комитета была осуществлена одновременно в Петрограде и в Москве, где находились его отделение и кинофабрика. Характерно, что в Петрограде рядовые служащие комитета «изъявили желание остаться на прежних местах» [8]. Большую помощь при проведении национализации в Москве оказал председатель московского отделения комитета К. Бреннер, по свидетельству Н. Преображенского «чрезвычайно честный человек, опытный работник» [9], в дальнейшем активно сотрудничавший в советском аппарате. В сохранившейся в фондах ЛГАЛИ приемо-сдаточной описи переданных материалов значатся 938 кинокартин, которые перешли в распоряжение Петроградского комитета [10]. В основном это были зарубежные игровые фильмы (268 названий) и русская хроника (256 названий). Одновременно передавались различное техническое оборудование, проекторы, угли и даже... одна икона и картина «Съезд министров в Ставке»! Полученный фонд послужил хорошей базой для культурно-просветительной работы в Петрограде.

Низовой рабочий контроль в значительной степени касался помещений кинотеатров. Они были крайне необходимы для проведения агитационной и просветительской работы среди рабочих, красноармейцев, матросов. Одним из первых актов в этой области можно считать муниципализацию кинотеатров, предпринятую Кронштадтским советом уже в декабре 1917 года [11]. Накануне Октябрьской революции в Кронштадте, насчитывавшем свыше 68 тысяч жителей, находилось всего два крупных кинотеатра — «Мельпомена» и «Ньюстар» [12]. Передача помещений кинотеатров органам Кронштадтского совета вызвала бурю негодования среди владельцев. Многие из них, поддавшись слухам о предстоящей неминуемой национализации, постепенно свертывали дела и бежали на юг, оставляя бесхозными десятки кинотеатров с ценным оборудованием, которое растаскивалось или приходило в негодность. В этих условиях Петроградский кинокомитет 22 ноября 1918 года национализировал 64 бездействующих кинотеатра и несколько заброшенных ателье [13].

Одновременно с системой контроля и учета была произведена реквизия ряда кинотеатров, то есть их временное изъятие из частных рук для проведения там партийной и советской работы. Ряд документов

---

[8] ЛГАЛИ, ф. 3296, оп. 1, д. 1, л. 1.
[9] ЦГАЛИ, ф. 2639, оп. 1, д. 65, л. 27.
[10] ЛГАЛИ, ф. 3296, оп. 1, д. 1, лл. 7, 10 об. 12.

[11] ЛГАЛИ, ф. 4699, оп. 1, д. 2, л. 10.
[12] «Вся кинематография», М., 1916, стр. 32.
[13] Вен. Вишневский. 25 лет советского кино в хронологических датах. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 5.

говорит о секвестре кинотеатров. Вероятно, это надо понимать как частичное ограничение или временное запрещение их частнопредпринимательской деятельности с целью использования для нужд трудящихся. Вопрос о секвестре кинематографов неоднократно обсуждался на заседаниях районных комитетов партии в Петрограде. 3 ноября 1918 года Петроградский РК РКП(б) принял решение секвестровать «Кино-Палас» на Большом проспекте Петроградской стороны и передать его для нужд районного комитета [14]. Коммунисты 2-го Городского района также обсуждали вопрос об установлении контроля над кинотеатрами. Для принятия окончательного решения было предложено согласовать этот вопрос с представителями культпросветотдела райсовета. Коллегиальность является типичной для данного времени. Во многом это связано с тем, что культурно-просветительные секции и комиссии местных Советов являлись непосредственными проводниками идей партии, активно проводя политико-воспитательную работу. Для этой цели им специально выделялись лучшие кинотеатры в городе. Вместе с тем считалась недопустимой реквизиция кинотеатров для нужд советских учреждений, не связанных с культурно-просветительной и агитационной работой. В связи с этим Московский комитет отклонил просьбу о передаче кинотеатра «Ампир» для нужд биржи труда, отметив в протоколе своего собрания от 4 сентября 1918 года невозможность подобных действий, если они «не вызываются военными или другими чрезвычайными соображениями» [15].

Народное движение за передачу кинематографа в руки трудящихся ширилось по всей стране. Важно было не только подчинить кинотеатры партийному или советскому влиянию, но и сделать их очагами подлинной культуры, нового быта. Все это настоятельно требовало национализации кинематографического дела в масштабах всего государства. Как бы предваряя будущий декрет, 21 мая 1919 года, то есть за 3 месяца до официального акта о национализации, Петроградский кинокомитет самостоятельно национализировал одиннадцать крупных городских кинотеатров, которые сразу же были подключены к текущей работе комитета [16]. Декрет о национализации, подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 года, нашел широчайшую поддержку в партийном и советском аппарате, ведавшем делами кино. 14 ноября 1919 года на заседании президиума исполкома Петроградского Совета рассматривался вопрос о состоянии кинодела в Петрограде. Было принято решение о национализации четырнадцати прокатных контор, в том числе крупных, как «Савва», «Биофильм», контора Либкина, Пате и другие. Ответственным лицам предписывалось впредь «следить, чтобы не было порчи или уничтожения» [17] национализированного имущества. Наряду с прокатными конторами национализировались и кинотеатры, число которых к январю 1920 года в Петрограде достигало 180. Большая часть — до 75—80 процентов — находилась в центре города. Общий процесс национализации в городе, по свидетельству документов, занял полтора месяца после опубликования декрета. В виду перехода Петрограда на военное положение, вызванное угрозой со стороны надвигающейся армии Юденича, почти все национализированные кинотеатры не работали. Мы располагаем сведениями лишь о 37 кинотеатрах, работавших в конце 1919 года в городе, согласно особому распоряжению Петросовета [18]. Процесс национализации постоянно находился под непосредственным наблюдением В. И. Ленина. В специальной телеграмме от 9 марта 1920 года он запрашивал отделы народного образования: «Проведена ли национализация кинематографии и каковы успехи?» [19]. Осуществление этого важнейшего мероприятия явилось решающим фактором в организационно-экономическом становлении советской кинематографии.

Октябрьские дни 1917 года раскололи старый кинематографический мир на два непримиримых лагеря. Его лучшие представители все силы отдавали служению делу революции, своему народу. Однако были и те, кто открыто противился мероприятиям Советской власти. В условиях белогвардейской оккупации они спекулировали пленкой, аппаратурой, участвовали в съемках антисоветских картин. Предчувствуя неминуемый крах белой армии, «кинематографисты рассеялись по России, по Европе, каждый в поисках своей «синей птицы» [20]. Следует, однако, заметить, что их бегство было не столь романтичным, как это пытается представить А. Ханжонков. Багаж многих из них, по образному выражению французского историка коммуниста Ж. Садуля, «не ограничивался золотом, спрятанным в каблуки, и родной землей, которую эмигранты уносили на своих подошвах» [21]. Вместе со служителями «десятой музы» из черноморских портов уплывали за границу лучшие русские фильмы (в частности, «Отец Сергий»), остатки дефицитной пленки и оборудования. Покинули Родину А. Ханжонков, И. Ермольев, П. Чардынин, Я. Протазанов, И. Мозжухин, Н. Praвaнько, А. Волков и другие. Некоторые из них, в том числе А. Ханжонков, Я. Протазанов, П. Чардынин, вскоре вернулись в нашу страну и успешно работали в нашей кинематографии. Оставшихся за границей ожидало кинематографическое небытие.

---

[14] Партийный архив Института истории партии Ленинградского обкома КПСС (ЛПА), ф. 6, оп. 1, д. 3, л. 4 об.

[15] ЦГАЛИ. ф. 989, оп. 1, д. 2, л. 12 об.

[16] Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства ф. 1000, оп. 3, д. 146, л. 138.

[17] «Петроградская правда», 8 февраля 1920 г.

[18] ЦГАОР Ленинграда, ф. 1000, оп. 2, д. 301, л. 30—31.

[19] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 52.

[20] А. А. Ханжонков. Первые годы русской кинематографии. М. — Л., 1937, стр. 126.

[21] Жорж Садуль. Всеобщая история кино. М., «Искусство», 1961, т. 3, стр. 438.



Агитколлективы кинотехникума и Школы экранного искусства выступают на улицах Петрограда в день помощи голодающим Поволжья. 1921 г.

Предпринятая большевиками реорганизация кинодела вызвала резкое сопротивление со стороны частнокапиталистического киносектора. Саботаж на предприятиях, сокрытие материалов, уклонение от налогов, явное противодействие и утонченная демагогия — все было пущено в ход. Сломить саботаж можно было лишь «убрав вон негодных, безнадежных «сопротивленцев» [22]. В кинематографии этот процесс протекал сложнее, нежели в промышленности или в госаппарате, национализированных в первые месяцы Советской власти. Частные владельцы в 1917—1919 годах вплоть до полной национализации консолидировали свои действия, их саботаж на разных этапах борьбы принимал различные формы.

Уже первые известия о муниципализации и реквизиции кинотеатров в Кронштадте, Гатчине, Колпине и Юрьеве в декабре 1917 года вызвали резкое сопротивление со стороны театровладельцев. Они решили объединить свои силы с целью «противодействия захватчикам театров эксплуатировать таковые в свою пользу» [23]. Одновременно предпринимались срочные «меры противодействия функционированию реквизированных кинотеатров» [24]. Запрещалось выдавать кинофильмы в рабочие кинематографы Кронштадта и Гатчины, а «равно, где бы это ни случилось» [25].

Попытки активного противодействия мероприятиям Советской власти провалились. И тогда кинодельцы перешли к более скрытым формам саботажа и бойкота. Они противились установлению рабочего контроля на предприятиях, укрывали от контролеров подлинное количество аппаратуры, сырья и т. д. В опросных листах они указывали заведомо заниженное количество мест в своих кинотеатрах, тем самым пытаясь уменьшить размеры налога.

В поддержку частного сектора кино активно выступила буржуазная пресса, в том числе и кинематографическая. Распространились ложные слухи о «социализации кинематографа», раздавались даже призывы саботировать распоряжения «народных комиссаров». Фактически эти органы печати игнорировали и высказывания А. В. Луначарского и уже упоминавшееся нами постановление Моссовета о контроле над кинопредприятиями, в котором гарантировалось, что никакие попытки самовольного захвата предприятий допускаться не будут. На страницах буржуазной кинопрессы пропагандировалась мысль о невозможности национализации кино и его функционирования в системе государственного руководства. В суровую зиму 1918 года, когда в полузаброшенных ателье почти заглохла всякая жизнь, весьма странными выглядят заверения респектабельного «Мира экрана», что «кинематографическое дело у нас в России сейчас является одним из самых жи-

---

[22] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 34, стр. 311.
[23] ЛГАЛИ, ф. 4699, оп. 1, л. 2, лл. 11, 11 об.
[24] Там же, л. 7.
[25] Там же, л. 8.

вых и крепко поставленных дел» [26]. «Немое искусство» шло еще дальше: «...последствия государственного переворота в России (читай — социалистической революции. — *А. М.*) настолько сплотили работников кинематографического мира, что эта сплоченность сама по себе может служить надежной порукой в процветании русской кинематографии» [27] и т. д. и т. п. Они предупреждали сторонников «крутых мер», то есть большевиков. «Свободное искусство никогда не может стать чем-то вроде винной монополии. Свободное искусство — анархично. Оно умирает, лишь только для него пытаются написать «обязательное постановление» [28],— читаем мы в другом журнале.

Сложность положения станет ясна, когда мы обратимся к репертуару действующих кинотеатров, активно демонстрировавших фильмы частного производства, ничего общего не имевшие с реальной действительностью. В одном только 1918 году на рынок было выброшено 186 полнометражных картин [29]. Некоторые сохранились в Госфильмофонде СССР. От этих лент, разыгрываемых на фешенебельных ялтинских курортах в лучах яркого южного солнца, веет безысходной тоской, отчаянием и безнадежностью. Ни в одной из них нет и намека на происшедшую в стране социалистическую революцию, на события, разворачивающиеся за стенами павильонов и декораций. Страх перед будущим, тоска по былому, мечты, тяга к мистике — таков мир героев фильмов «Бал господень» и «Венчал их сатана» [30]. В религиозно-мистической драме «Девьи горы» на первый план выдвигается идея о том, что любая власть — от сатаны и антихриста, а все лучшее — от бога [31]. Зрителей наталкивали на мысль о реакционности любого революционного переворота. Все эти ленты производства 1918—1919 годов в идейном отношении мало чем отличались от худших образцов дореволюционной кинопродукции, которая, по словам В. И. Ленина, «приносила больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес» [32].

Характерно, что сами рабочие выступали с предложениями установить строгий контроль над репертуаром, прекратить демонстрацию псевдохудожественных картин. В одной из заметок, опубликованной петроградской «Красной газетой», неизвестный автор пишет: «Вчера меня какими-то судьбами занесло в наш кинематограф «Колизей». По обыкновению — толпа любителей сказочных драм. Посмотрел я на кровожадную драму «Вампир», послушал каких-то куплетистов, переливавших из пустого в порожнее. Мне, как рабочему и как человеку, стыдно стало за самого себя: зачем я тут? Что здесь интересного, полезного, умного? Ровно ничего. Пошлость и грязь, оплачиваемая очень прилично нашими трудовыми копейками. Почему бы эту пустоту и глупость не передать на полезное и умное?» [33] Другой автор описывает посещение одного из петроградских кинотеатров, находящихся в рабочем квартале. «Зал был битком набит исключительно работницами и детьми. Ставилась драма в 5-ти действиях «Тайна матери». Авторы драмы пытаются изобразить счастье и страданье жертвы незаконной любви. Такими драмами приходится довольствоваться рабочим» [34].

«Наша задача,— указывал В. И. Ленин,— побороть все сопротивление капиталистов, не только военное и политическое, но и идейное, самое глубокое и самое мощное» [35]. Для его осуществления в кинематографии была создана система идеологического контроля, включавшая в себя контроль за фото- и киносъемкой, проверку титров, афиш, плакатов, предварительное ознакомление с либретто будущих картин и т. д. Одной из действенных форм контроля явилась цензура в кино.

До революции в России не существовало центрального цензурного органа по вопросам кино. Фильмы проверялись в каждом отдельном городе местными властями, так что случалось, одну и ту же картину в одном городе разрешали к демонстрации, а в другом безоговорочно запрещали [36]. В основном это относилось к фильмам салонно-декадентского или авантюрно-приключенческого жанра, где запреты касались лишь отдельных частностей и не затрагивали главного — идейного содержания и направленности произведений. В фильме «Сонька Золотая ручка» запрещалось показывать крупный план фальшивого паспорта; картину «Братья Борис и Глеб» предлагали снять с экрана на том основании, что она названа именами святых и т. д. [37]. Атаман станицы Нижне-Чирской пошел еще дальше — он вообще запретил показывать у себя все картины, кончающиеся смертью героя. В одном царская цензура была единодушна: запрещались фильмы демократического направления, хотя бы в завуалированной форме критикующие царский режим. И хотя эти фильмы в основном снимались из сенсационных соображений, а отнюдь не из политических убеждений их авторов, они моментально изымались из проката. Так произошло с французским фильмом о восстании на броненосце «Потемкин», с картиной, посвященной 50-летию отмены крепостного права в России, с лентой о нашумевшем процессе Бейлиса и т. д. Полиция уничтожила документальную съемку похорон Н. Э. Баумана, запретила показ хроники похорон С. Ю. Витте, фильм о Г. Распутине и другие ленты.

---

[26] «Мир экрана», 1918, № 1, стр. 1.
[27] «Немое искусство», 1918, № 1, стр. 1.
[28] «Кинотеатр», 1918, № 5, стр. 1.
[29] Сб. «Из истории кино», вып. 8. М., «Искусство», 1971, стр. 25.
[30] Архив Госфильмофонда СССР. Киноотдел. Д—4, Д—147.
[31] Там же, Д—265.
[32] «Самое важное из всех искусств». Цит. изд., стр. 116.
[33] «Красная газета», 7 февраля 1918 г.
[34] «Петроградская правда», 15 февраля 1920 г.
[35] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 406.
[36] «Вся кинематография». Цит. изд., стр. 66—67.
[37] «Из истории кино», вып. 3. М., изд-во АН СССР, 1960, стр. 53.



Киноэкспедиция Наркомпроса. 1920-е гг.

Даже кинофарс о похождениях алкоголика не вышел на экран в виду «крамольного» названия — «Забастовка Загуляйкина» [38].

Современники вспоминали, что известный черносотенец Пуришкевич иногда вставал в ходе сеанса в темном зале, начинал выкрикивать ругательства в адрес фильма [39].

Особую неприязнь властей вызывали участившиеся случаи распространения в кинотеатрах большевистских листовок и прокламаций. В связи с этим на кинематограф дополнительно обрушилась целая серия полицейских, цензурных и церковных запретов. «Правительство... преследовало «крамольные» кинематографы» [40], — писал В. И. Ленин в 1911 году.

Естественно, что заведомая тенденциозность дореволюционного аппарата киноцензуры не позволяла применить ее в условиях строительства новой кинематографии. Необходимы были такие органы, которые смогли бы осуществлять действенный партийный контроль над репертуаром кинотеатров, ограждая зрителей от идеологически вредного влияния буржуазной кинопродукции.

С 1 июля 1918 года в Москве начала работать аттестационная комиссия, созданная из работников контрольно-учетного сектора кинокомитета. Она занималась проверкой старых лент с целью их дальнейшего использования, а также просмотром и оценкой вновь создаваемых картин.

Предприниматели шли на всевозможные ухищрения, чтобы получить разрешение на демонстрацию своих фильмов. Нередко перед просмотром они вырезали наиболее «ценные» места, а после проверки их вклеивали. Работа по пересмотру лент проводилась и в Петрограде. Но ограничиться только этими мерами было невозможно. 17 июля 1918 года президиум Моссовета принял постановление «О цензуре над кинематографиями» [41]. Одновременно предписывалось в

[38] С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России. М., «Искусство», 1963, стр. 55—56. 186.

[39] См.: В. С. Листов. Начало всех начал. М., БПСК, 1973, стр 29.

[40] «Самое важное из всех искусств». Цит. изд., стр. 11.

[41] «Советское кино в датах и фактах (1917—1969)». М., «Искусство», 1974, стр. 7.

трехдневный срок сообщить в кинокомитет о запасах пленки и сырья, а прокат картин производить «исключительно в конторах, получивших на то особое разрешение кинокомитета»[42]. Это была своевременная мера. Из 160 фильмов, просмотренных в те дни Московским кинокомитетом, только 14 были рекомендованы к прокату[43]. В Петрограде запрещалась демонстрация картин «Падение дома Романовых», «Знамена победные шумят», «Когда родина в опасности», «Царь Иудейский», «Любовнику не повезло» и другие.

Партия придавала большое значение этой работе. В аттестационные комиссии входили особо проверенные лица. В Петрограде общий контроль над их деятельностью осуществлял агитпропотдел ПК РКП(б), одной из функций которого было следить за тем, чтобы «театры и кинематографы служили делу просвещения широких масс и коммунистической агитации»[44]. Следующим шагом явилось преобразование аттестационной комиссии в специальную цензорскую коллегию Петроградского кинокомитета. Ее первое заседание состоялось 5 июля 1919 года[45]. Подчеркивая важность этой реорганизации, петроградская партийная организация ввела в ее состав своего постоянного представителя. Постановлением бюро ПК РКП(б) от 6 июля 1919 года им стал заведующий агитпропотделом Петроградского комитета партии К. Аршавский[46]. Одновременно в состав коллегии вошли по одному представителю от Петроградского совета, Совета профсоюзов, Внешкольного отдела и отдела ИЗО Наркомпроса, Литературной комиссии при Севпросе (Горького), военной цензуры и по два представителя от городских районов. Значительно расширились полномочия коллегии. Они распространились на цензуру не только картин частного русского производства, но также и собственных постановок кинокомитета. Все иные организации прав цензуры были лишены. В Москве подобные изменения были проведены позднее, в октябре 1919 года.

В положении о новом органе — цензурно-репертуарной комиссии — говорилось, что ее целью является регулирование текущего репертуара на всей территории республики. Следует отметить, что список как запрещенных, так и допущенных картин предполагалось публиковать в печати (что регулярно и делалось) с целью ознакомления общественности[47]. Аппарат Кинокомитета был усилен новыми сотрудниками «с определенным марксистским мировоззрением»[48]. Декрет о национализации кино организационно закрепил деятельность органов цензуры.

Анализируя списки разрешенных и запрещенных картин, следует отметить, что в первую очередь цензура касалась лент откровенно антисоветского или милитаристского характера. Выше мы уже отмечали ряд картин, запрещенных Петроградским кинокомитетом. В Москве были сняты с экрана ленты «Хочешь мира — готовься к войне» и «Гибель нации», как «проникнутые ярко выраженным духом империализма и шовинизма»[49].

Серьезному рассмотрению подвергались картины на религиозные темы. Создаваемые частными кинофирмами в годы гражданской войны, они нередко содержали скрытый протест против политики Советской власти. Так произошло с уже упоминавшейся нами картиной «Девьи горы», поставленной по произведениям писателя-эмигранта Е. Чирикова. Фильм был сделан на высоком для того времени художественном уровне, в нем были заняты многие известные актеры. Положительная оценка изобразительного решения фильма была дана А. В. Луначарским. И все же картина была запрещена как «политически не подходящая»[50] в переживаемый период. В бюллетене о просмотре этого фильма в Москинокомитете 24 марта 1919 года отмечается церковническая направленность фильма, его идейная ущербность[51]. Фильмы подобного рода обсуждались и цензурировались достаточно тактично, дабы не оскорблять чувств верующих.

В июле 1918 года на вторичный просмотр фильма «Царь Иудейский» был даже приглашен представитель... московской православной церкви, который вполне благосклонно отнесся к картине, порекомендовав показывать ее в сопровождении «духовных песнопений» или исполняемых «духовных мотивов на фисгармонии»[52].

Немалые споры вызвал просмотр картины американского режиссера Д. Гриффита «Нетерпимость». Этот фильм был привезен в Россию еще в 1916 году, но на экраны не вышел.

Однако картина заключала в себе сильный антимилитаристский заряд, чем вызвала недовольство американского правительства, готовившего страну к вступлению в первую мировую войну. Все эти проблемы обсуждались на предварительном просмотре фильма в марте 1919 года. Анализ мнений о фильме свидетельствует, что в его обсуждении приняли участие люди, хорошо разбирающиеся как в политике, так и в искусстве. В документе о просмотре отмечено, что в фильме Д. Гриффита есть чему поучиться, но не в смысле содержания («сплошь буржуазного, филантропического с клерикальным оттенком»), а в

---

42 «Сборник декретов и постановлений по Союзу коммун Северной области», вып. 1, ч. 1. Петроград, 1919, стр. 147.
43 «Кинобюллетень», вып. 1—2. М., 1918, стр. 1.
44 ЛПА, ф. 1. оп. 1, д. 797, л. 6 об.
45 ЦГАОР Ленинграда, ф. 1000, оп. 3, д. 146, л. 204 об.
46 ЛПА, ф. 1, оп. 1 д. 340, л. 50.
47 ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 136, лл. 22—24.
48 «Известия ВЦИК», 7 сентября 1919 г.

49 «Известия ВЦИК», 7 сентября 1919 г.
50 Р. Соболев. Юрий Желябужский. М., «Искусство», 1963, стр. 22.
51 ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 39.
52 А. М. Гак. Деятельность В. И. Ленина и Коммунистической партии по созданию советской кинематографии (1917—1924). Канд. дисс. М., 1974, стр. 87.



Хроникальные съемки на улицах Москвы. 1920-е гг.

смысле метода — «картина утверждает, проповедует, агитирует — умно и в достаточной степени хитроумно». Классовые противоречия «отражены выпукло, правдиво и выразительно, но разрешены в виде примера соглашательства и пресловутой терпимости. Это сказывается и в надписях (кстати — никуда негодных) и в компоновке картины. «Нетерпимость» дает богатейший материал, который легко переработать путем переверстки сцен и перемены надписей в нужную сторону» [53]. Здесь же отмечалось, что отдельные фрагменты фильма можно использовать для культурно-просветительной работы. «Нетерпимость» была разрешена к показу и с огромным успехом демонстрировалась в московских и петроградских кинотеатрах. В 1921 году для усиления классового звучания к картине был написан театральный пролог.

Однако большую часть времени цензоры уделяли просмотру лент салонно-декадентского репертуара, нередко политически нейтральных, не приносящих ни вреда, ни пользы, как это отмечалось в протоколах просмотров. О каком-нибудь «Фавне» или «Рубиновой саламандре» в газетах писалось, что «это не более, как отрыжка старого кинемо...» [54]. «Почему бы эти сказочные, грязные, кровавые драмы не заменить чем-либо научным и правдивым» [55], — справедливо возмущались рабочие. И здесь следует сказать, что в вопросах цензуры в 1917—1920 годах Кинокомитеты были достаточно либеральны: нередко после незначительных переделок на экраны выпускались фильмы, идейно-художественная ценность которых была весьма сомнительна. Тому есть свои причины. Документы тех лет буквально пестрят просьбами предоставить фильмы в рабочие клубы, агитпункты, для частей Красной Армии и т. д. Спрос значительно превышал предложение, а удовлетворить его во многих случаях было практически нечем. По словам Н. Преображенского, если рассматривать кино только как средство пропаганды, то пришлось бы изъять 99 процентов всех картин [56]. И хотя это было сказано в полемическом задоре, тем не менее кинокомитеты, подчас «скрепя сердцем», как это было записано в одном из отчетов, все же вынуждены были давать разрешение на фильмы откровенно коммерческого характера.

Справедливости ради следует сказать, что их про-

---

[53] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 27, д. 12, л. 15.
[54] «Из истории кино», вып. 4. М., «Искусство», 1961, стр. 64.

[55] «Красная газета» 7 февраля 1918 г.
[56] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 2.

цент в общем прокате картин все же постепенно снижался, хотя и оставался еще значительным. «Все старания Комитета направлены к тому, чтобы сделать из кино культурное и полезное развлечение» [57], — читаем мы в одном из документов.

Важным моментом работы цензуры был перемонтаж старых картин. Удаляя места, запрещенные цензурой, из фильмов создавались или литературно-художественные программы или совершенно новые произведения. 10 февраля 1919 года на заседании Фотокиноотдела Наркомпроса В. Гардин призвал создать путем перемонтажа новые агитационные картины [58]. Большую работу в этой области вели Л. Кулешов и М. Шнейдер. К старым картинам добавлялись новые тексты, переделывались титры, перемонтировались отдельные эпизоды. Известный кинорежиссер Г. Александров вспоминал, как в 1920 году в Екатеринбурге он с увлечением занимался «монтажно-идеологической переработкой старых лент», в результате чего «увидели свет 20 залежавшихся фильмов» [59], в том числе и картина Я. Протазанова «Сатана ликующий».

Регламентируя показ, удаляя из репертуара декадентщину и различную сентиментальную пошлость, о которой говорил В. И. Ленин, партия исподволь влияла на вкусы зрителей, все активнее направляя их к темам и сюжетам из новой жизни. Это заметно проявилось и в деятельности цензорской коллегии Петроградского кинокомитета. В ее состав входили заведующий контрольно-административным отделом комитета А. Пешлат и его помощник С. Утевский, военный цензор А. Борщевский, литератор-коммунист А. Зарин и другие. Активная помощь ПК сделала коллегию важным органом в системе партийного идеологического контроля. На заседаниях коллегия просматривала и отбирала лучшее, что могло быть использовано в прокате. В аннотациях к картинам буржуазного экрана последовательно вскрывались их безыдейность, антихудожественность, оказывающие растлевающее влияние на сознание людей, особенно детской аудитории. К деятельности коллегии постоянно привлекались работники культпросветотделов профсоюзов, что максимально приближало работу коллегии к задачам дня, к интересам и целям пролетарской аудитории. Из протоколов заседаний видно, что чаще всего в прокат рекомендовались лучшие дореволюционные киноэкранизации и просветительские фильмы. Высокую оценку получили два фильма по произведениям Л. Н. Толстого — «Корней Васильев» и «Плоды просвещения». О последнем было сказано, что его «инсценировку следует признать удачной; постановка соответствует стилю эпохи: игра хорошая» [60]. В оценке фильма И. Перестиани «Сестра декабриста» отмечалось, что это едва ли не первая картина, отвечающая современным требованиям в вопросах идейности своего содержания [61]. 1 ноября 1919 года состоялся просмотр фильма «Туннель» по роману Б. Келлермана. Коллегия отметила, что подобные сложные социальные фильмы нельзя показывать без предварительной лекции; сама картина вполне может служить «горючим материалом для целей агитации и пропаганды» [62]. Деятельность цензуры способствовала систематизации прокатного фонда в городе. Уже в декабре 1919 года в Петрограде была закончена проверка всех имеющихся в наличии кинокомитета картин. В числе «определенно хороших лент, идущих в кино», отмечались «Уплотнение», «Все под ружье!», «Сестра декабриста», «Три портрета», «Туннель», «Отец Сергий» и ряд других [63]. Здесь же говорилось, что качество всех лент постоянно проверяется военными, рабочими и партийными организациями.

Новый экран требовал и нового зрителя. К сожалению, проблема зрителя, столь характерная для первых послереволюционных лет, почти не нашла своего отражения в исторической литературе. А значимость ее очевидна! Об этом справедливо пишет в своей недавней монографии известный историк культуры З. Степанов [64]. Отдельные цифры, которыми мы располагаем, говорят о возрастающем интересе публики к кинематографу. Только за три месяца 1919 года один из крупнейших столичных кинотеатров «Художественный» посетили 65738 человек, из них в феврале — 9231 человек, в марте — 22250 и в апреле — 34257 человек [65]. Схожая картина наблюдалась и в других кинотеатрах — «Великане», «Красной Пресне», «Антее», «Пятницком» и т. д.

Вместе с репертуаром изменились и многие названия кинотеатров. Постепенно исчезали вывески, еще недавно зазывающие публику в многочисленные «Астарто», «Гномы», «Ампиры», «Теремки». Им на смену пришли «Культура», «Пролетарий», «Агитатор», «Отдых рабочего», «Серп» [66]. Весной 1920 года на экранах шли фильмы «Рабочий Шевырев», «Под обломками самодержавия», «Труд и капитал», «Моцарт и Сальери», «Корней Васильев» и другие.

Таковы были основные мероприятия по реорганизации кинодела, осуществленные нашей партией в сложных условиях 1917—1920 годов. Благодаря личному участию В. И. Ленина, партийных и советских органов была заложена организационно-экономическая основа советской кинематографии, созданы необходимые предпосылки для активного использования кино в агитационно-пропагандистской и массово-политической работе партии.

---

[57] ЦГАОР Ленинграда, ф. 1000, оп. 3, д. 146, л. 35 об.
[58] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 19.
[59] Г. В. Александров. Эпоха и кино. М., Политиздат, 1976, стр. 10.
[60] «Кинобюллетень», вып. 1—2. М., 1918, стр. 9.
[61] ЛГАЛИ, ф. 3206, оп. 1, д. 3, л. 38.
[62] Там же, л. 32.
[63] «Петроградская правда», 8 февраля 1920 г.
[64] См.: З. В. Степанов. Культурная жизнь Ленинграда 20-х — начала 30-х годов. Л., 1976, стр. 105.
[65] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 11.
[66] «Известия Петросовета», 10 мая 1920 г.

Первооткрыватель

К 75-летию А. М. Згуриди



В сороковые годы самым большим (и лучшим) кинотеатром Москвы был «Ударник». Наша школа находилась поблизости. И однажды мы всем классом смотрели «Лесную быль» режиссера Александра Згуриди. Это было необычное кино! Приученные к игровому фильму, к диалогам актеров, мы поначалу внутренне сопротивлялись голосу за кадром. Но то, что происходило на экране, захватывало. История одной бобриной семьи была снята так, что нам открылся новый, удивительный мир. По-своему прекрасный и драматичный, он вызвал огромный интерес, заставил на многое посмотреть по-иному.

Потом — обсуждение фильма в классе. Тогда и слова «экология» не было еще в нашем лексиконе. Но вспоминая наше горячее обсуждение, наши взволнованные мысли о том, как много интересного в природе, как важно ее любить и знать, я понимаю: мы впервые в жизни говорили об экологии. И произошло это благодаря научно-популярному фильму «Лесная быль». Он учил, что нужно умно и бережно сочетать человеческую деятельность с миром природы, любить ее, знать, изучать ее проблемы. Всему этому учат и другие фильмы замечательного режиссера Александра Михайловича Згуриди.

Основатель, долгие годы бессменный руководитель и ведущий популярнейшей телевизионной передачи «В мире животных», прекрасный рассказчик, человек, влюбленный в природу, бывалый и много знающий, Александр Михайлович сумел заразить своей любовью миллионы людей. И самой пытливой, самой внимательной (и самой отзывчивой) частью его поистине всенародной аудитории были и остаются дети. Воспитательное значение (помимо огромной познавательной ценности) передачи «В мире животных» трудно переоценить.

Сколько писем — и каких! — писали и пишут дети Александру Михайловичу! И он все успевает: и отвечать своим зрителям, и снимать новые фильмы, и руководить мастерской режиссуры научно-популярного кино во ВГИКе и объединением на студии «Центрнаучфильм», на которой он начал работать более сорока пяти лет назад.

Здесь я уже могу выступить в качестве очевидца. Именно на студии, в просмотровых залах, на творческих конференциях и обсуж-

дениях фильмов я познакомился с Александром Михайловичем; еще лучше я его узнал в совместной работе в Союзе кинематографистов СССР, одним из организаторов и бессменным секретарем Правления которого он является. Его выступления по проблемам научного кино, его разборы фильмов всегда производят сильное впечатление. Человек эмоциональный, Александр Михайлович обладает замечательной логикой, которая в сочетании с огромным опытом позволяет ему не только глубоко оценивать достижения научного кино, но и заглядывать вперед, видеть перспективу нашего дела.

А. М. Згуриди пользуется большим авторитетом у кинематографистов. И не только в нашей стране. Он широко известен за рубежом как видный деятель Международной ассоциации научного кино, которую он возглавлял в течение ряда лет и в которой и сейчас достойно представляет нашу Родину.

Мне не забыть, как этот немолодой уже человек после долгого перелета, после нескольких часов езды в поезде сразу же направился в зал и приступил к своим обязанностям вице-президента МАНКа и главы советской делегации.

Его энергия поражает и заражает. Его вера в огромные возможности научного кино, его преданность любимому делу — все это прекрасный пример для нас, молодых его коллег, его учеников. Недаром в научном кино нашей страны и многих зарубежных стран трудятся десятки учеников Александра Михайловича.

Я думаю, что режиссер, в силу специфики своей профессии, должен быть именно таким общительным, таким энергичным, таким собранным, умеющим организовать и повести за собой коллектив съемочной группы, как Александр Михайлович Згуриди.

Необыкновенно живой собеседник, человек большой эрудиции и широких интересов, он в свои 75 лет так же бодр, полон творческих планов. Совсем недавно он вернулся из Танзании, где снимал эпизоды своего нового фильма. Я спросил его: «Александр Михайлович, когда вы впервые поняли, что участвуете в создании нового вида кинематографа, начинаете новое дело?» «Я всегда любил природу, — ответил Александр Михайлович. — Пришел в большой кинематограф через научно-исследовательское, учебное кино. В 1935 году мне поручили снять учебный фильм о жизни птиц. Нужно было рассказать о систематике, показать разные таблицы, схемы. А я начал снимать и почувствовал, что кино может показать зрителям то, чего не дадут никакие таблицы и схемы, вместе взятые. Только экран позволяет так приблизить к нам мир природы, так раскрыть сокровенную жизнь ее обитателей, так обостренно и так целенаправленно вести за собой восприятие зрителя. И я снял фильм о жизни птиц не так, как предполагалось. Я пошел против устоявшихся догм».

Мы знаем — успех был полный. Фильм «Пернатая смена» был признан тогда лучшим учебным фильмом. А. М. Згуриди пошел дальше и в новом фильме «В глубинах моря» (тоже запланированном как учебный) продолжил целенаправленный творческий эксперимент. Этот фильм широко демонстрировался на экранах кинотеатров и тоже имел большой успех. И всем стало ясно, что новый вид киноискусства — просветительский, научно-популярный кинематограф — доказал свою экранную значимость, зрелищность и перспективность. Этому кинематографу один из его основоположников, народный артист СССР, лауреат Государственных премий, создатель выдающихся фильмов, вошедших в историю советского кино, — «Сила жизни», «В песках Средней Азии», «Белый клык», «Лесная быль», «Во льдах океана», «Повесть о лесном великане», «Дорогой предков», «Зачарованные острова», «Рикки-Тикки-Тави», «Дикая жизнь Гондваны» — этому кинематографу Александр Михайлович Згуриди верен всю жизнь.

Вячеслав Лопатин

Всегда современен!

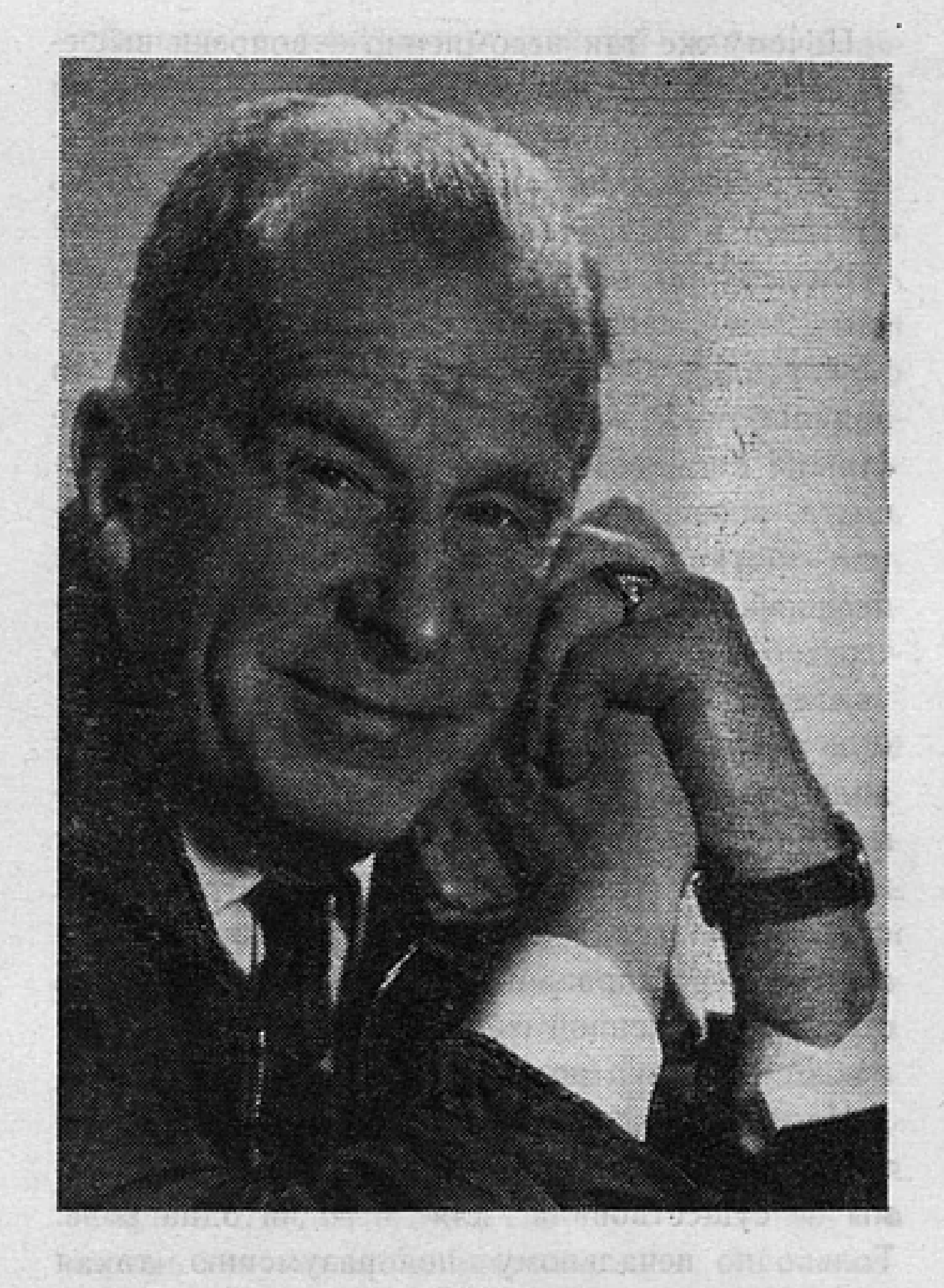
К 80-летию С. А. Мартинсона

Что ни говори, актеры мечтают о ролях людей обаятельно-любимых и любящих, храбрецов, великодушных, самоотверженных... И зрители тоже тянутся душой прежде всего к таким киногероям и таким киноактерам и обычно, как ни разъясняют лекторы законы перевоплощения, невольно относят к достоинствам артиста добродетели его персонажа. Ничего не поделаешь — таков закон больших кинозалов! Но, боже мой, кого играл и играет вот уже больше полувека Сергей Мартинсон! Он и начал на экране с роли, совместившей в себе сразу троих наших недругов: Керзона, Кулиджа и Пуанкаре — это было в «Похождениях Октябрины» молодых фэксов.

А потом пошло: обыватели, вредители, пошляки, нехорошие иностранцы, самодовольные бюрократы, пижоны, просто пустомели... Все те, кто в чеховской картотеке числятся на «ять».

Конечно, был тут и главный из пустоцветов — Иван Александрович Хлестаков, — Мартинсон играл его в очередь с Эрастом Гариным в мейерхольдовском «Ревизоре». Он сыграл и сáмого омерзительного из уродов человечества — Адольфа Гитлера, и даже в трех фильмах. И наводящего жуть Дуремара, торговца пиявками в «Золотом ключике».

Но самое удивительное — то, что сам Сергей Александрович, лучший исполнитель ролей монстров — на редкость обаятелен, изящен, поразительно пластичен. Некая танцевальная легкость, элегантность свойственна его шагу, жесту, будто и начинал он в балете, а уж к драме снизошел. Это хорошо заметно из зрительного зала, когда — такое случается редко — играет он человека, который и должен быть на экране или на сцене обаятельным. Таким был в «Городах и годах» уличный певец, куплетист. Шансонье высокого ранга, артиста парижского мюзик-холла Улялюма сыграл он в полузабытом «Списке благодеяний» Юрия Олеши. Он зачаровывал русскую артистку Елену Гончарову — Зинаиду Райх, желавшую познать прекрасное и ужасное Запада, чтобы решить, на чьей же стороне правда. Она встречалась за кулисами эстрады с неотразимым, как Шевалье, артистом, но обаяние его оказывалось химерическим, дурманным. Как говорят режиссеры, отрицательным обаянием. В том же спектакле Мартинсон играл еще одну роль — бывшего белогвардейца Татарова, и это было как бы второе воплощение того же образа, того же надломленного, больного характера.



Шедевром Мартинсона стал Карандышев в «Бесприданнице» — эта роль прочно вошла в историю советского театра как великолепный образец яркой, острой, исторически достоверной и глубоко современной трактовки характера в классической пьесе.

И очень часто Мартинсон снимался в сказках, десятки раз дублировал в мультфильмах рогатых, хвостатых, хищных лесных, речных, болотных обитателей.

Почему же так несомненно — вопреки вышеупомянутой склонности зрителя невольно сближать актера с играемыми ролями — почему так бесспорно завоевал Мартинсон любовь зрителей и не теряет ее многие десятилетия?

Вот тут мы видим блестящее подтверждение тому, чему неизменно учил своих актеров Вс. Мейерхольд. Открытость игры была его принципом. Режиссер предъявлял зрителям не схожие с героями артистические индивидуальности, а перевоплотившегося художника. Прямая противоположность принципу типажности внешней или внутренней. Он боготворил Мастерство и старался заразить своей страстью учеников, мучаясь, терзаясь, тратя немыслимую энергию на то, чтобы отучить актеров от дилетантизма, бесформия роли, аритмии, одноплановости характера. Пусть зритель презирает нэпманского сынка Сметанича в эрдмановском «Мандате» за то, что тот глуп и торжествует недолгий свой праздник, но испытывает радость от точно найденной сценической образной формы, от пластики роли.

Мартинсон всегда радовал зрителей и своего требовательного учителя — вне блестящей формы не существовала для него ни одна роль. Только по печальному недоразумению такая влюбленность в открытую, красноречивую, точно музыкальная фраза, художественную форму принималась иной раз за формализм, что причиняло острую боль и учителю и ученикам.

Мартинсон — один из сильнейших выразителей этой артистической школы, этого эстетического принципа. Его жулики, чинуши, просто балбесы зрителей отвращали, его талант и виртуозность восхищали. Так строил свои роли Мартинсон, преодолевая однозначное отношение зрителя к сценическому и кинематографическому образу.

Давно прошли времена Фабрики Эксцентрического Актера, задорной молодой студии Г. Козинцева и Л. Трауберга, но гены эксцентризма остались в его крови, они живы и сегодня, и потому он любит и умеет искать в роли алогизм обычного, неестественность штампа, стереотипа — это и составляет суть эксцентризма.

Не только долгая школа развила его творческие возможности. Сама природа была к нему щедра и дала ему все, чтобы роль получалась аттракционом.

Природа и сегодня благосклонна к этому единственному в своем роде артисту.

Недавно я увидел его издали в коридорах Театра-студии киноактера. Он медленно — еще бы, годы! — шел одеваться и гримироваться к спектаклю. Что поделаешь, с грустью подумал я, возраст не щадит и этого артиста, который умел даже просто выйти на сцену, сделать несколько шагов по ней так, что вызывал здоровую зависть коллег. Но вот спектакль начался, на подмостки вышел Сергей Александрович, и начался тот праздник выразительного жеста, танцевальной легкости, образности, который называется Мартинсон.

Великолепно живут долгую жизнь в искусстве мастера этого удивительного, до сих пор полного творческих сил поколения!

Я. Варшавский

Н. Игнатьева

Пути к добру

Карловы Вары — 78

Как ни богат спектр фестивального экрана, как ни многообразна его оркестровая партитура, в этом разноцветье и многозвучии всегда стараешься уловить доминирующий тон. Тогда уже легче окинуть как бы единым взором пеструю картину фестиваля и выйти из его неизбежного круговорота на более прямую дорогу итогов и обобщений. Хотя легко сказать — «окинуть», если только конкурсных лент в орбите XXI Карлововарского фестиваля было тридцать девять, а весьма обширную внеконкурсную информационную программу, демонстрировавшуюся на центральном фестивальном экране в новом комплексе «Термаль», составило едва ли не такое же число фильмов. Тридцать четыре страны явились участницами творческого соревнования, как всегда проходившего на одном из старейших кинофорумов мира под девизом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Девиз этот определяет характер, направление Карлововарского фестиваля, издавна заявившего о своей приверженности к произведениям, которые так или иначе соприкасаются с серьезными социальными проблемами, исследуют закономерности развития истории, рассматривают роль человека в ней, в процессах современности.

Основа содержания, идейный пафос большинства лент, показанных на XXI фестивале в Карловых Варах, — это борьба за мир и прогресс, за освобождение народных масс от социального и экономического гнета, протест против насилия и бесчеловечности, утверждение высоких гуманистических ценностей. Если в программах кинофестивалей буржуазного Запада все чаще проявляются пассивная созерцательность, усталая констатация неизлечимых болезней капиталистического строя, звучит ностальгия по «лучшим временам», ощущается желание уйти в некий зашифрованный мир символов и абстракций, то карловарский экран духу пессимизма и разобщенности противопоставил веру в жизнедеятельные силы человечества, чувству страха перед реальностью — активное восприятие действительности, зовущее к переустройству несовершенных ее сторон, утверждающее богатство и мощь душевных, интеллектуальных, нравственных резервов человека.

Эффект воздействия кинематографа общеизвестен. С помощью экранного искусства можно втоптать в грязь, всячески унизить человеческое достоинство, так что человек и впрямь ощутит себя ничтожеством, беспомощной песчинкой, захочет уползти в глухую нору, чтобы скрыться там от житейских вихрей и бурь. А можно помочь человеку расправить крылья, дать ему толчок для свободного полета, для стремления ввысь — сквозь облака и тучи.

Когда героиня фильма «Возвращение моряка» (Великобритания), молодая африканка, испытавшая тяжкие последствия расового неравенства, шагает по каменистой почве и каменные гряды то и дело преграждают ей дорогу, а земля — в буквальном и переносном смысле — горит у нее под ногами, но женщина продолжает свой путь с гордо поднятой головой, — тогда мы ощущаем не только ее трагедию, но и силу ее духа.

Когда на наших глазах разворачивается драма поселившейся в Австралии ирландской семьи (австралийский фильм «Ирландец») и в финале, несмотря на все пережитые ирландцами трудности и беды, мы видим на крупном

плане мужественное лицо одного из сыновей, его улыбку — нас так же, как и героя картины, озаряет луч надежды.

Когда в фильме «Акция «Стадион» (Югославия) стихийная подпольная борьба гимназистов-одиночек против «нового порядка», установленного в оккупированном гитлеровцами городе, перерастает в организованный массовый протест, — зритель чувствует великую силу единения людей, смело вступивших в схватку с фашистскими молодчиками.

Разными творческими путями шли авторы этих лент, различны и художественные достоинства произведений, но каждое так или иначе достигает намеченной цели, вызывая у зрительской аудитории высокие и благородные чувства.

Поставленный по роману писателя Дэвида Гарнера уже упомянутый фильм «Возвращение моряка» (сценарий Джеймса Саундерса, режиссер Джек Гоулд) снят в традиционной реалистической манере, с весьма детальной разработкой сюжета, с желанием подробно обрисовать характеры. Исходная его ситуация достаточно необычна: заброшенный ветром странствий в далекие теплые края (действие происходит в начале царствования королевы Виктории) английский моряк и дочь африканского короля полюбили друг друга, сочетались законным браком, порадовались рождению сына, а затем всей семьей отправились на родину главы семьи. Однако не собственно экзотика занимает создателей картины, их внимание сосредоточено на проблеме, которая с драматической остротой встает не только перед героями ленты — она актуальна и поныне. Белый англичанин и его темнокожая жена — каково придется им под дерзко-любопытными взглядами (такого еще никогда не было в округе!), под натиском откровенно недоброжелательных настроений, враждебных чувств? Мещанские предрассудки и открытая расовая ненависть — вот с чем пришлось столкнуться молодой семье в тихой, казалось бы, вполне благопристойной английской деревушке.

Существует немало киновариантов темы расовой дискриминации, среди них есть ленты высокого трагедийного накала, достигающие этого высоковольтного напряжения предельной концентрацией драматических событий, глубокой психологической нюансировкой характеров. Драматургии английского фильма не свойственна тонкая психологизация, и здесь он, пожалуй, проигрывает, особенно в образе моряка Уильяма, который актер Том Белл к тому же не сумел наделить необходимым темпераментом и богатством эмоций. В развитии действия также нет обостренного нагнетания сгущающейся над героями атмосферы: как бы исподволь проявляются в повседневном, обыденном течении жизни и ощетинившееся мещанство, и произвол расовых чувств. Но и сам жестокий исход событий — герой погибает в схватке с теми, кто от угроз перешел в наступление, — и яркое впечатление, оставляемое игрой непрофессиональной актрисы Шоуп Шодайнде (жена моряка), сумевшей выразительно передать и чистоту, и достоинство, и мужество африканской женщины, заставляют почувствовать в этой давней истории нерв современности. Понимаешь, почему роман, написанный в 20-е годы, экранизирован сегодня.

Литературное произведение дало жизнь и австралийскому фильму. В основе «Ирландца» — книга Элизабет О'Коннер, писательницы, прекрасно знающей историю своей страны, суровую реальность жизни австралийского народа. Режиссер Дональд Кромби, избравший форму подробного повествовательного рассказа, прослеживает судьбу пожилого ирландца, все богатство которого — крепкие рабочие руки, вся надежда — хорошая прочная семья. Глава семейства изо всех сил старается сохранить патриархальный уклад жизни, удержать возле себя сыновей. Вот она — незатейливая усадьба ирландского переселенца: выжженная солнцем желтая трава, пыльная, сухая земля, дом, сколоченный из потемневших досок... Пусть скромны эти владения, пусть тяжел труд — ирландец не гнушается любой работой, любит свою конную упряжку, дорожит тем, что вся семья — жена и двое сыновей — находится под одной крышей, вместе переживает трудности и нечастые радости. Постановщик фильма и его оператор Питер Джеймс, постаравшийся не просто убе-



«Кананеа»,
режиссер
Марсела Фернандес Виоланте

дить нас в достоверности изображаемого, а и заставить отнестись к происходящему на экране со всей мерой серьезного сочувствия, сумели запечатлеть не моменты жизни, а ее течение, раскрыть тот неотвратимый процесс движения, который влечет за собой перемены, диктует свои законы. Цивилизация вносит коррективы и в семейные устои и отношения: уходит на заработки старший сын, покидает отчий дом, поступая в работники к богатому фермеру, младший...

Если поначалу неторопливый ход действия, сосредоточенного внутри ирландской семьи, знакомит нас главным образом с ее бытом, укладом и нравами, то постепенно арена событий расширяется, их социальный фон становится все более отчетливым — вырисовывается достаточно ясная, показанная без прикрас картина трудного жизненного пути людей, на руках которых твердеют рабочие мозоли. Жизнь тяжела: как ни пытается продержаться на своем скромном земельном участке ирландец, и ему приходится покинуть обжитые края и отправиться на лесозаготовки, чтобы на заработанные деньги купить скот. С утра до вечера трудится этот пожилой человек в надежде сколотить нужную сумму. Но та самая цивилизация, к которой с такой настороженностью относился герой, трагически завершает его судьбу. Уволенный с работы, так как конные упряжки сменяют машины, ирландец задумчиво бредет по дороге. Его теснит к краю мостика, перекинутого через глубокий овраг, груженная бревнами машина, ге-

рой шарахается в сторону, не удерживается на дощатом настиле и разбивается, падая вниз. Горький финал!

И тем не менее «Ирландец» устремлен в будущее. Один из сыновей надевает медальон отца, мать подает ему шляпу — жизнь продолжается, и герои готовы устоять на ее крутых поворотах.

Фильм австралийских кинематографистов расположил к себе аудиторию правдивостью кинорассказа, искренностью его интонации. Показывая жизнь в формах самой жизни, день за днем разворачивающейся на наших глазах и открывающей все новые сложности, завязывающей все новые драматические узлы, картина не ограничилась печальной констатацией трудного существования своих героев — ее внутренний оптимизм, выраженный без громких слов и выспренней патетики, оказался близким зрительному залу.

В разных формах и с разной мерой аналитического взгляда на жизнь звучала в фестивальных фильмах социальная критика. Иногда она представала в решениях достаточно традиционных, иногда соскальзывала с магистральных рельсов, ведущих к серьезному исследованию действительности, на боковые дорожки банальных мелодраматических путей, а иногда вызывала особый интерес неожиданностью предложенного ракурса, своеобразием философского осмысления взятого явления жизни.

Ленту «Кананеа» (автор сценария и режиссер Марсела Фернандес Виоланте) к выдающимся произведениям мексиканского кино причислишь навряд ли. У режиссера нет достаточного опыта, в своих первых попытках на путях игрового кино она еще не вышла к подлинно смелым, оригинальным художественным решениям. Склад драматургии фильма, во многом построенной по известным канонам, некоторое ритмическое однообразие и затянутость действия — все это, конечно, впечатление ослабляет, но основной идейно-сюжетный ход, определяющий судьбу центрального персонажа, развернутая картина условий жизни и труда мексиканских рабочих, несомненно, поддерживают социально-художественный интерес к фильму. История человека, ставшего из бедняка богачом, не оказалась очередной романтической сказочкой, одним из распространенных мифов западного кино о легендарно счастливом повороте в жизни «простого человека». Американец Грин, все силы положивший на то, чтобы вырваться из бедственного существования, упорно продолжавший поиски меди на северо-западе страны и тогда, когда это казалось предприятием безнадежным, наконец обнаруживает ее богатейшие залежи. Умело развернув дело и постепенно поднимаясь по социальной лестнице вверх, он становится жестоким эксплуататором таких же тружеников, каким не так давно был сам. Фильм не только последовательно рассматривает изменения в психологии, поведении героя, занявшего иное общественное положение и принявшего мораль того класса, к которому он теперь стал принадлежать, авторы показывают закономерность всех этих превращений, ибо диктуются они одним — властью денег, силой капитала. Если поначалу Грин получает огромное удовольствие от того, что может приобрести роскошный особняк, перестроить его, обставить по собственному вкусу, то потом эти «маленькие радости» отходят на задний план перед заботами иного рода: надо думать о том, как приумножать доходы, как удержаться на достигнутой высоте. И он набирает новых рабочих, которые за ту же плату будут делать двойную работу, а против забастовщиков (того самого угнетаемого народа, представителем которого еще вчера был нынешний владелец рудников) вызывает отряд вооруженных солдат — звучат выстрелы, проливается кровь...

Так раскрываются карты «сильных мира сего», подчеркивается, на каком бесправии и насилии зиждутся благополучие и процветание владельцев капитала. Трагический исход судьбы Грина — он погибает, став жертвой мести за происшедший по его вине расстрел мексиканских рабочих, — воспринимается как своего рода предупреждение, как свидетельство нарождающегося и крепнущего народного протеста против гнета, произвола, эксплуатации.



«Акция «Стадион»,
режиссер Душан Вукотич

Камера Габриэля Фигероа в этом фильме строго подчинена идее, мысли картины, задуманной как суровое полотно, не допускающее излишества красок.

И если в начале ленты нас ослепляет голубое небо и обжигают раскаленные желтые пески, то затем колорит фильма переходит в строгую серую гамму, которую выбирает художник для экранного рассказа о классовых противоречиях и столкновениях имущих и бедняков.

Может показаться, что, обращаясь к этой теме, нельзя уже найти новый ее поворот, предложить свежее ее толкование. Можно усилить эффект воздействия характером кинематографического воплощения, выразительностью художественных образов, но вот представить в ином свете, в необычном аспекте хорошо знакомую проблему так, что суть ее раскроется с неожиданной стороны, — куда сложнее.

Получившая в Карловых Варах Специальный приз жюри «Деревенская история» Мринала Сена исполнена высокого драматизма. В ней режиссер вслед за известным индийским писателем Премом Чандом, чье произведение послужило основой фильма, не просто знакомит с картинами социального бедствия, он раскрывает — как следствие этого социального зла — своеобразную жизненную философию, исповедуемую героем. Деревенский житель старик Венкая из жестокого опыта

своего подневольного, нищенского существования сделал вывод: зачем трудиться, зачем работать, если плоды твоего труда все равно достаются помещику, его богатства множатся, а ты по-прежнему, как ни гнешь спину, прозябаешь в нищете. И Венкая, как бы бросая вызов, пренебрегает работой сам и наставляет на этот же путь своего сына Кистаю. Бездельничая, они живут впроголодь, иногда пробавляются попрошайничеством и воровством. Авторы не чураются в изображении проделок отца и сына комедийных красок, вызывающих смех зрительного зала. Однако в целом на экране разворачиваются события драматические, и картина, нарисованная художником-реалистом, наглядно выявляет трагические последствия беспросветной жизни под игом бесчеловечной эксплуатации.

Можно понять позицию Венкаи, предпочитающего своеобразную «свободу» — жить в безделье. Но до какого же предела доведен человек, решившийся добровольно отказаться от права на труд! Венкая настаивает на принципиальности своего решения, своего образа жизни. И он категорически возражает против желания сына жениться на любимой девушке — появление Ниламмы в семье очень осложнит их существование. Ведь это лишний рот — что они будут есть? И как будут жить рядом с женщиной, которая так трудолюбива?

Но Кистая все-таки женится, и неизбежный в этой ситуации конфликт все обостряется. Непримиримо отношение отца к работающей с утра до ночи Ниламме, старающейся навести порядок в доме. Даже ожидание Ниламмой ребенка не смягчает отношения к ней свекра. Между женой и отцом мечется Кистая.

Режиссер, создавая портрет Винкаи, не боится негативных штрихов: отторжение старика от мира, его безделье не могут пройти бесследно, не привести к огрублению души, к притуплению чувств. Наоборот, в образе Ниламмы, пока еще живущей надеждами, режиссер стремится обнаружить ту гармонию, которая свойственна изначально здоровой духовной организации человека. Прекрасны кадры, данные в своеобразном экранном движении — плавном переходе слева направо, изображающие Ниламму, плетущую циновку, готовящую обед, прислушивающуюся к биению под сердцем новой жизни... Нежнейшая лирическая мелодия как бы дополняет характеристику образа, созданного танцовщицей из западной Бенгалии Нараяной Рао. Образ старого Венкаи — его играет превосходный театральный актер Басудева Рао — куда сложнее, противоречивее, но Мринал Сен отнюдь не считает Венкаю антигероем. Он симпатизирует персонажу, в котором, как подчеркивает режиссер, содержится «протест против социального устройства общества». И разве не усиливается этот протест, добавим мы от себя, тем, что человек, бросивший вызов обществу, все равно испытывает его гнетущую власть, так или иначе остается в тисках его жестокой системы. Именно эта мысль «Деревенской истории» новым ракурсом освещает тему, сообщает ей дополнительный заряд идейной и эмоциональной энергии.

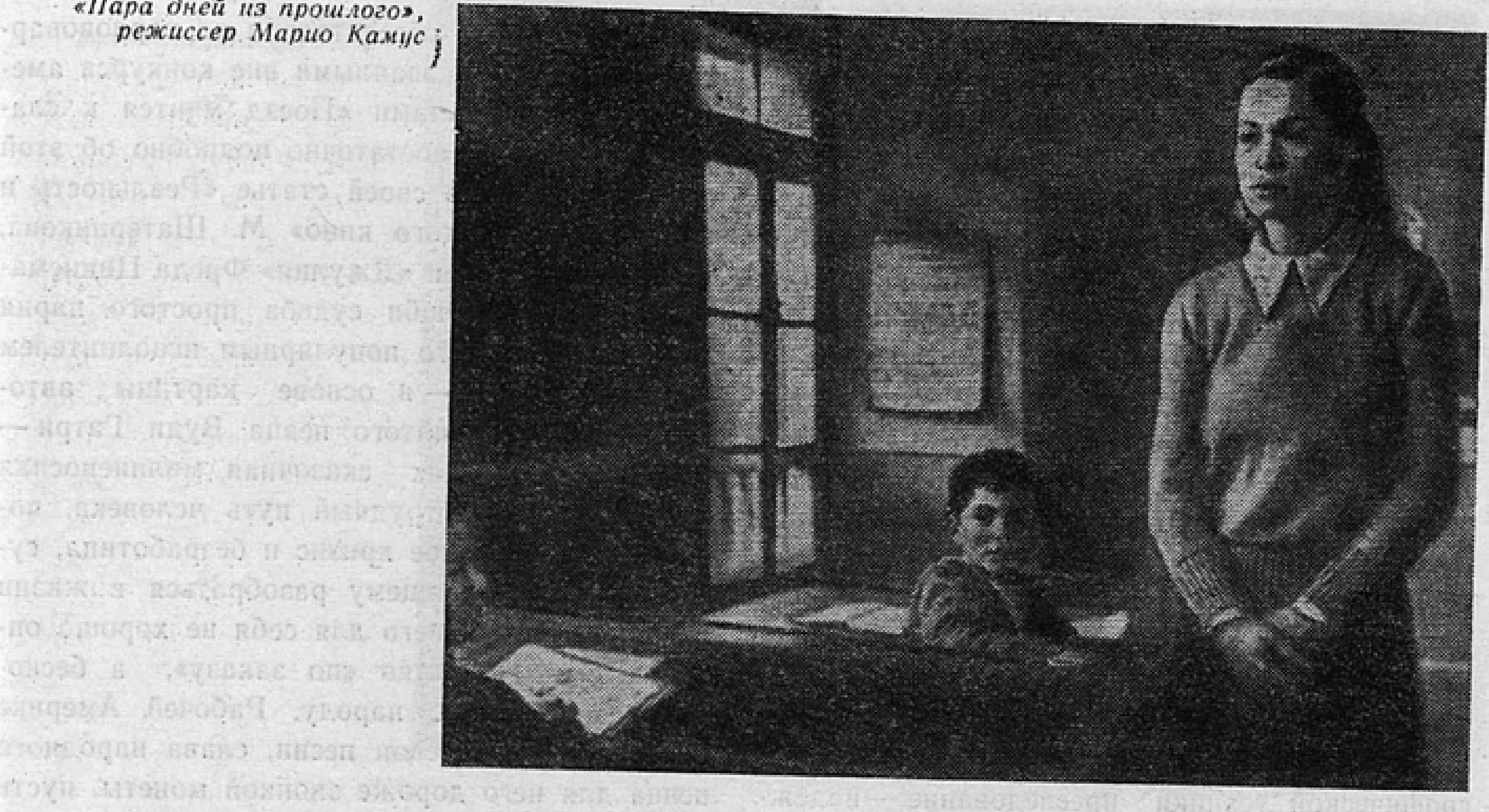
Истинная трагедия разыгрывается на экране к финалу. Погибает во время родов оставшаяся без помощи юная Ниламма. Смерть ее потрясает даже старого Венкаю. И в зал летят его исступленные, требовательные выкрики: «Дайте нам два мешка риса! Дайте нам платье вместо тряпок! Дайте нам новый дом!.. И верните этой девчонке жизнь!»

Сорок с лишним лет отделяют время действия фильма от нынешнего дня. Но не для того, чтобы реставрировать прошлое, обратился режиссер к событиям, рассказанным Премом Чандом. В них он увидел живую, не утратившую свою остроту связь с проблемами современности. «Я буду снимать эти фильмы до тех пор, — заявил Мринал Сен, — пока данное социальное явление в моей стране не исчезнет с лица земли».

●

Есть ли более важное для художника качество, чем способность реагировать на существенные проявления жизни, на ее важнейшие социально-политические веяния? Речь, разумеется, идет не о сенсационных поверхностных откликах, не о конъюнктурных упражнениях, а о тех произведениях, которые рождены искренней потребностью глубоко отозваться на

«Пара дней из прошлого», режиссер Марио Камус



процессы действительности. Правда, не всегда авторам лент, пытающимся поднять крупные, серьезные вопросы, удается во всем удержаться на столь же серьезном уровне их реализации. Скажем, в фильме «Козерог один» (режиссер Питер Хайамс), представлявшим в конкурсе кинематографию США, сосуществуют как бы два потока: один направлен на обличение пороков общества, другой, словно преследует иные цели — оказывается во власти задач чисто развлекательных, служащих не столько искусству, сколько кинокоммерции.

А ведь замысел фильма был весьма острым. «Козерог один» — под таким названием осуществляется первый полет на Марс космического корабля с экипажем на борту. Космонавты уже приготовились к взлету, но буквально за несколько секунд до старта им предложено покинуть корабль: обнаружены неполадки, грозящие возможной катастрофой. Однако об этом никто не должен узнать, так как в случае неудачи правительство может прекратить финансирование программы космических полетов. Начинается грандиозная инсценировка. Сидящие у телевизоров зрители уверены, что смотрят репортаж из космоса, слушают переговоры с центром управления полетом, наблюдают посадку на Марс... А на самом деле передача идет из павильона, куда доставлен космический экипаж. Космонавты вынуждены разыгрывать циничный фарс до той поры, пока достоянием общественности не становится официальное сообщение: космический корабль потерпел аварию при входе в атмосферу, экипаж погиб. Так живые становятся мертвыми.

Думаю, что даже этот короткий пересказ позволит понять, на какую значительную акцию замахнулись создатели фильма. Сама возможность затеянного всенародного обмана, в котором — прямо ли, косвенно ли — принимает участие ни более ни менее как сам президент, — разве это не свидетельствует о разоблачительном пафосе задуманной ленты? При этом обман происходит в той области, к которой приковано внимание мира. Людей уверяют, что произошло событие века, человек приземлился на Марсе, а в это время космонавты ступают не по планете, а шаркают ногами по специальному настилу, сооруженному в телевизионном павильоне... Так, может быть, следует усомниться и в том, на самом ли деле побывали американские космонавты на Луне, — вот ведь к какой парадоксальной мысли

может привести разворачивающееся перед телекамерой фальшивое зрелище!

Характер взятой ситуации и сопутствующие ей моменты, та жесткость и жестокость, которые проявляются по отношению к космонавтам (их сопровождает усиленная вооруженная охрана, не очень-то церемонящаяся со своими подопечными, им навсегда отрезан путь домой, к родным и близким), убеждают, повторяю, в серьезных намерениях авторов картины. Однако второй поток фильма целиком переводит действие на рельсы развлекательности. Теперь экран находится во власти приключенческой стихии, где интерес к происходящему поддерживается и напряженным развитием событий, и крепким ритмом, и четко разработанной системой разнообразных трюков. Побег космонавтов из-под стражи, организованное по всем правилам кинематографической техники преследование — надежное обеспечение зрелищности фильма. Впрочем, Питер Хайамс, по его собственному признанию, думал прежде всего о тех средствах, с помощью которых можно как следует развлечь зрителя. И фильм развлекает! Если герои спасаются от погони, то, конечно же, на их пути вырастают всевозможные препятствия и опасности, которые должны заставлять замирать зрительный зал. И в небо поднимаются стаи разведывательных вертолетов, по дорогам с бешеной скоростью мчатся автомашины и мотоциклы... А какие лихие устраиваются драки! Заметим, что далеко не всегда это показывается на должном художественном уровне, нередко наружу вылезает откровенная бутафория, схема, подозрительно счастливо совпадают обстоятельства... Но тем не менее делается все, чтобы приковать к экрану внимание зрителей. Кинобизнес «правит бал»! Причем правит с трезвым расчетом, предусмотрительно заготавливая привычный «хеппи-энд», возвращающий героя в лоно родной семьи: измученный, но не побежденный, он появляется как раз в тот момент, когда начинается траурная церемония в его честь с участием самого президента... «Сильный» герой оказывается сильнее обстоятельств, и правда торжествует.

«Козерог один» соседствовал на карловварском экране с показанными вне конкурса американскими фильмами «Поезд мчится к славе» Хела Эшби (достаточно подробно об этой картине писала в своей статье «Реальность и мифы американского кино» М. Шатерникова, «ИК», 1978, № 7) и «Джулия» Фреда Циннемана. В фильме Эшби судьба простого парня с Запада, ставшего популярным исполнителем народных песен, — в основе картины автобиография знаменитого певца Вуди Гатри — трактуется не как сказочная молниеносная карьера, но как трудный путь человека, познавшего, что такое кризис и безработица, сумевшего по-настоящему разобраться в жизни и потому выбравшего для себя не хорошо оплачиваемое искусство «по заказу», а бескорыстное служение народу. Рабочей Америке посвящает герой свои песни, слава народного певца для него дороже звонкой монеты, пусть даже самой крупной чеканки. В лучших традициях реалистического искусства сделана картина, убеждающая, как важно воспитать в себе чувство сопротивления мнимым ценностям и верность истинным жизненным идеалам.

В чем-то близок этой мысли и фильм «Джулия». Снятый по книге Лилиан Хеллман, вспоминающей о своей подруге, бесстрашной коммунистке, посвятившей свою жизнь борьбе с нацизмом и безвременно погибшей еще в начале второй мировой войны, он сохраняет эту форму «возвращения в прошлое». Однако стиль «ретро», к которому в последние годы так склонен кинематограф, не окутывает происходящее некой таинственной туманной дымкой, а помогает явственнее восстановить атмосферу минувших лет, острее ощутить дух времени — не случайно режиссер обращается к документальным врезкам, усиливающим это чувство эпохи, страшной реальности ее памятных событий. И хотя не все моменты в картине получили достаточно точное и полное в своих сущностных чертах выражение, главная идея фильма, воплощенная в отличном актерском дуэте Джейн Фонда и Ванессы Редгрейв, прочитывается ясно. Джулия не просто по натуре мужественный человек (Ванесса

«Венгры»,
режиссер Золтан Фабри



Редгрейв великолепно передает сочетание мягкости, женственности с внутренней твердостью характера) — сделав сознательный выбор, раз и навсегда определив для себя позиции, она считает своим нравственным долгом сражаться за них до конца. Именно это притягательно в Джулии для героини Джейн Фонда, поэтому видит она в подруге своего рода нравственный эталон. Последовательность и непримиримость в жестокой схватке с фашизмом из лейтмотива образа вырастает в лейтмотив фильма.

Антифашистская борьба — одна из ведущих тем югославского киноискусства. В карлововарском конкурсном смотре кинематография Югославии была представлена картиной Душана Вукотича «Акция «Стадион». В ней показан всего лишь небольшой эпизод стихийного сопротивления фашистской оккупации страны, но в нем ярко воплотились патриотизм югославской молодежи, ее воля к борьбе.

Действие происходит в одной из загребских гимназий. Первые дни фашистского господства — и молодежь воочию сталкивается с тем, как насаждается «neue Ordnung»: из гимназии предложено уйти преподавателям евреям и сербам, еврейские семьи всячески преследуются, в городе население терроризируют усташи... В этой обстановке несколько гимназистов во главе с Круно пытаются объединиться в группу сопротивления. Они хотят взорвать стадион, на котором должна произойти задуманная фашистами главная акция, связанная с созданием фашистской организации типа «гитлерюгенда». Но никакого опыта борьбы у ребят нет, к тому же коммунисты-подпольщики, узнавшие о намерениях группы Круно, не разрешают пойти на необдуманный риск — ведь фашисты, не рассуждая, нажимают на курок... Стихийным действиям молодежи старшие товарищи помогают обрести организованный характер.

Фильм Д. Вукотича, кое-где вдруг теряющий в ритме, в насыщенности действия, по-настоящему набирает высоту к финалу. На огромном поле стадиона выстраивают молодежь. Динамики разносят команду: в правой части стадиона собираются те, кто намерен вступить в ряды фашистской молодежной организации, налево предложено перейти евреям. Какие-то секунды в кадре — растерянные, смятенные лица, а потом начинается движение толпы: вслед за еврейскими юношами шагнули те, кому полагалось оставаться на месте, удерживаемые

распорядителями ребята прорываются к своим товарищам, смешиваются ряды — акция сорвана!

Прозвучат выстрелы, упадет Круно, сраженный пулей своего однокашника, фашистского прихвостня... Но победа уже одержана, и фильм помогает понять ее значение, ее цену.

Цена борьбы, цена победы... Наверное, об этом хотел заставить задуматься зрителей испанский фильм «Пара дней из прошлого» (сценарий Антонио Батанкрота и Марио Камуса, постановка Марио Камуса). Экранный рассказ о молодой учительнице, приезжающей в далекую деревушку на севере Испании, чтобы встретиться там со своим любимым, который вместе с другими участниками Сопротивления возвращается из Франции (действие происходит после окончания второй мировой войны) и здесь продолжает сражение с врагом, конечно же, имеет антифашистскую направленность. Фильм решает эту тему в своеобразном разрезе, показывая, как необходимость участвовать в партизанской борьбе заставляет людей жертвовать личным счастьем. Режиссер сознательно выбирает сдержанные, суровые, лишь иногда — лирические тона. И все же в картине мне недоставало более страстного, темпераментного выражения идеи. Хотя игра популярной испанской актрисы Марисоль, получившей награду за лучшее исполнение женской роли, вносит в киноповествование острую ноту человеческой боли.

На X Московском международном кинофестивале одним из его Золотых призов была удостоена картина «Пятая печать» известного венгерского кинорежиссера Золтана Фабри. На просмотре минутная многозначительная тишина зрительного зала последовала за завершающими кадрами ленты, отделила их от вспыхнувших затем аплодисментов. И это было прекрасным свидетельством художественной силы фильма, потребовавшего после демонстрации паузы-раздумья, паузы-разрядки. Страшный лик фашизма, унижающего человека, попирающего его достоинство, показала картина и в то же время подняла на высокий пьедестал непреклонность человеческого духа, выстоявшего перед тяжким испытанием.

«Я считаю своим долгом вновь и вновь обращаться к теме фашизма», — сказал, комментируя успех «Пятой печати», Золтан Фабри. И хотя его фильм «Венгры», показанный в Карловых Варах во внеконкурсной программе, как будто бы не касается этой темы с такой же прямой обличительной силой, не поднимает ее до такого же трагического накала, Фабри и здесь, находя новые средства, заставляет ощутить страшное зло фашизма.

Время действия картины — 1942—1943 годы; место действия — Венгрия и тыл военной Германии; основные действующие лица — венгерские крестьяне, отправившиеся на заработки в хозяйство немецкого помещика. Честные труженики, они, кажется, ни о чем больше не помышляют, как о том, чтобы добросовестным трудом заработать на жизнь деньги, — большой мир словно отдален от них, и страшные события непосредственно их еще не коснулись. Но шаг за шагом режиссер вводит в пространство фильма живые меты второй мировой войны, меты фашизма. Лагерь французских военнопленных, расположенный рядом с помещичьей усадьбой. Угнанные с родной земли польские женщины с детьми. Советские солдаты, взятые в плен, измученные, падающие с ног и погибающие под автоматной очередью начальника конвойного отряда...

В картине нет экстремальной ситуации, в которую были поставлены герои «Пятой печати». Нет той предельной концентрации обстоятельств, настоятельно требовавшей решения, поступка. Действительность еще не взяла героев фильма «Венгры» в такие же железные тиски. Но они, жители глухой венгерской деревушки, хотят понять и начинают понимать, что происходит вокруг них в мире, что влекут за собой фашистские репрессии.

И снова — родная деревня. Снова крестьяне сидят в том же дымном кабаке, где год тому назад размышляли, ехать ли им в чужие края. И снова у них впереди путь, на этот раз, может быть, к смерти: мужчинам пришли призывные повестки.

Раздумчивый, неторопливый фильм не спешит с рекомендациями, с выводами, словно не старается опережать восприятие своих ге-



«Анатомия одного заговора», режиссер Мохамед Слим Риад

роев. Названия частей картины говорят о смене времен года: Зима. Весна. Лето. Осень. Опять зима...

Опять зима... Замкнулся круг, и холодом печальной людской судьбы повеяло с экрана. Хотя сам автор исполнен к человеку горячего сочувствия и любви. И желания активно воздействовать на его сознание, на его нравственное чувство.

Антифашистский фильм, политический фильм — он достаточно широко представлен в различных формах и жанрах в кинематографиях разных стран. В своей картине «Смерть президента», созданной в содружестве со сценаристом Болеславом Михалеком, Ежи Кавалерович предложил зрителям своего рода историческую хронику, реконструирующую политическую обстановку в Варшаве в декабре 1922 года, когда на пост президента страны был избран и тут же убит Габриэль Нарутович. В фильме самым тщательным образом восстанавливаются события тех дней и столь же детально излагается позиция убийцы президента, объясняющего на судебном процессе мотивы своего преступления. Перекрестный монтаж выборов президента и выступления на суде его палача обостряет политическое содержание картины, усиливает звучащую в ней современную ноту. Философия фашизма, выливающаяся в террористические действия, чувство национализма, приводящее к политическому убийству... Умный, глубокий, нужный сегодня фильм!

И картина итальянского режиссера Паскуаля Скитиери, действие которой относит нас на полвека назад, безусловно, усматривает определенную связь нынешней ситуации в Италии, стране, задыхающейся от засилия мафии и разгула терроризма, с изображаемой исторической ситуацией 1925 года, когда облечен-

ный огромными полномочиями Чезаре Море был направлен префектом в Сицилию с целью уничтожить свирепствовавшую там мафию. Фигура Море далеко не однозначна. Насколько в действительности сам он был антифашистом и насколько его деятельность по искоренению мафии, санкционированная правительством Муссолини, объективно содействовала авторитету и укреплению фашизма — об этом судить трудно. В фильме нет попытки глубоко разобраться в этом вопросе, что, разумеется, является минусом в идейном содержании ленты. И тем не менее нельзя не заметить актуальные политические мотивы картины, указывающей на духовное родство терроризма и «сильной руки» фашизма, с глубоким сочувствием рисующей жизнь народа, обреченного на нищету, которая как раз и толкает людей на путь преступлений.

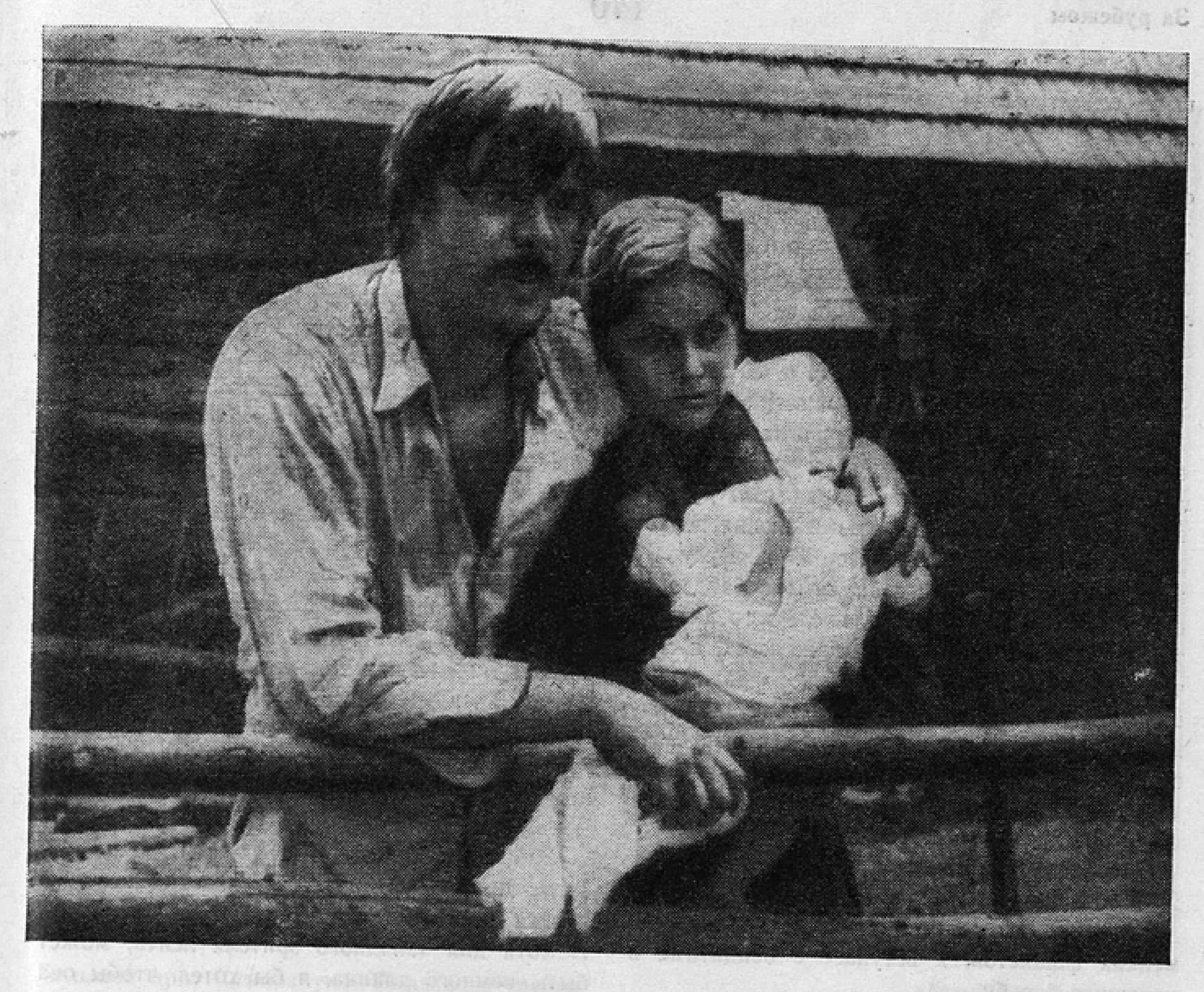
Надо добавить к этому, что в фильме есть очень сильные актерские работы — Джулиано Геммы в главной роли (премия за лучшую мужскую роль) и Франциско Рабаля, что высокий профессионализм режиссуры особенно проявляется в выразительных массовых сценах, в их впечатляющей мизансценировке.

Политическому фильму отдают дань и молодые, начинающие кинематографии, хорошо сознающие, как важен сегодня экранный разговор, поддерживающий прогрессивные силы, призывающий к борьбе за разрядку международной напряженности, за мир на земле. С пониманием этого сделана картина «Анатомия одного заговора» алжирского режиссера Мохамеда Слима Риада, удостоенная Специального приза жюри.

Наверное, в характере подачи материала, в стилистике ленты, разматывающей с помощью молодого прогрессивного журналиста клубок политического преступления, можно увидеть следы непосредственного влияния современного западного кино, хорошо освоившего детективно-приключенческий жанр. Однако столь же нетрудно заметить, что крепкое профессиональное владение формой, в известной мере и позаимствованной, не уводит режиссера в сторону чисто внешних решений, не удаляет его от реализации идеологических задач. «Анатомия одного заговора» вызывает интерес не только благодаря умелому и стремительному развитию действия, она ведет нас к размышлениям, которые не могут не волновать тех, кто думает о судьбах мира, о перспективах его социально-политического устройства.

На пресс-конференции Мохамед Слим Риад рассказал, что фильм возник на основе реальных политических фактов, относящихся к 1968—1972 годам и подтвердивших, какие влиятельные реакционные организации, какой крупный капитал (это стало известно из документов, из обработки архивов) стояли за террористическими актами против арабов. Мы хотели поэтому, подчеркнул режиссер, сделать фильм-предостережение, призвав все демократические и прогрессивные круги к бдительности, ибо империализм не останавливается в своих преступных действиях ни перед чем. Вот почему конфликт фильма выходит за рамки частного случая в одной стране и строится в более общем плане: «Осторожно, нам угрожает фашизм».

Так же, как и создатель алжирской картины, постановщик вьетнамского фильма «Первая любовь» Нгуен Хай Нинь — молодой режиссер. Ясно выраженные идейные позиции молодых кинематографистов в существе своем близки, пути художественного воплощения — отличны друг от друга. «Анатомия одного заговора», как говорилось, целиком укладывается в конструкцию остросюжетной приключенческой ленты. «Первая любовь», хотя и содержит приключенческие элементы, все же не в такой степени рассчитана на остроту самой фабулы — характеры, взаимоотношения героев взяты в психологических подробностях, дают возможность проследить за движениями души. Заметим, что последнее чрезвычайно важно для развития вьетнамского киноискусства, в котором до сих пор не так часто приходилось встречаться с психологической разработкой образов, с ярко выраженной их индивидуальной окраской. Картина молодого режиссера сочетает интерес к поворотам сюжета с глубоким интересом к личности каждого из основных персонажей, и таким образом к



«Тени жаркого лета»,
режиссер Франтишек Влачил.

своей цели фильм (его действие происходит в Южном Вьетнаме во времена американской агрессии) идет не декларативным путем, а ведет к необходимым обобщениям через исследование живых и сложных человеческих характеров. Здесь в первую очередь хочется отметить работы популярной вьетнамской киноактрисы Ча Жанг и актера Ньы Куинь.

Авторы «Первой любви» сумели волнующе, правдиво показать не только разные людские судьбы, но и обстановку в стране тех лет, разлагающее аморальное влияние существовавшего режима на часть вьетнамской молодежи. Злу неоколониализма фильм противопоставляет справедливую национально-освободительную борьбу вьетнамских патриотов.

●

XXI Международный кинофестиваль в Карловых Варах, проходивший в знаменательный для социалистической республики год, когда она праздновала свое тридцатилетие, совпал и с другим юбилеем — в жизни чехословацкого киноискусства, которому исполнилось восемьдесят лет. Широко развернутый показ чехословацкого кино последних лет давал возможность получить представление о развитии кинопроцесса в ЧССР сегодня, определяемого социально-политической программой дальней-

шего строительства социалистического государства.

И открывался фестиваль чехословацким фильмом «Тени жаркого лета», поставленным по сценарию Иржи Кржижана режиссером Франтишеком Влачилом. Картину можно было снять как остросюжетную приключенческую ленту — в ней есть составляющие элементы этого жанра, действие обладает необходимой напряженностью, содержит острые ситуационные моменты. Но не приключенческий мотив — главный в фильме. Основное внимание уделено внутреннему ходу мыслей и чувств героя, лесника Ондржея Барана. Баран (его душевные сомнения, колебания, размышления психологически точно передает актер Юрай Кукура), хутор которого захватили бандиты из бандеровских отрядов, прятавшиеся, после того как затихли залпы войны, в моравских лесах, а сейчас пробирающиеся к австрийской границе в надежде уйти от справедливого возмездия, поначалу рассчитывает на то, что, вылечив своего раненого вожака, до зубов вооруженная пятерка покинет его дом, не причинив вреда семье. Он хочет избежать схватки.

Но постепенно Баран понимает, что не должен бездействовать, что его гражданский долг — оказать сопротивление пособникам немецких фашистов, и вступает с бандитами в неравную борьбу.

В своей эстетике фильм тяготеет к напряженным ритмам, к сгущенной атмосфере действия, к резким контрастам света и тени. Однако некоторые его решения, его порой прямолинейная символика вызывают на спор. Это тем не менее не мешает оценить художественные достоинства фильма, завоевавшего высшую награду фестиваля — приз «Хрустальный глобус».

Но одного «Хрустального глобуса» на этот раз недостало. Победу одержали два фильма — и чехословацкая лента и советская картина «Белый Бим Черное ухо». Горячий прием вызвал фильм Станислава Ростоцкого! Десятиминутная овация зрительного зала после окончания просмотра, а во время демонстрации картины — чуткая реакция на экранные события — убедительно проявили те взволнованные чувства, которые вызвала работа советских кинематографистов. Своей гуманистической сущностью, призывом к добру, глубоко эмоциональным строем картина прочно завоевала симпатии публики и признание международного жюри. В выступлениях на «вольной трибуне», в высказываниях участников фестиваля, в чехословацкой прессе подчеркивались благородство идей советской картины, ее устремленность к высоким человеческим идеалам, непримиримость к злу и жестокости.

«Фильм, конечно же, глубоко гуманистичен» — режиссер Ольдржих Липский, Чехословакия.

«Прекрасная, актуальная идея. Фильм привлекает не только отношениями между человеком и собакой, но взаимоотношениями между людьми, той высокой душевностью, которая открывается в герое, проникновенно сыгранном Вячеславом Тихоновым. Эта картина — новый тон в творчестве Станислава Ростоцкого. Великолепна камера Вячеслава Шумского» — Эрнст Штриц, критик и драматург, главный редактор журнала «Фильм а дивадло», Чехословакия.

«Это не советский «Лесси» или «Рин-Тин-Тин», это попытка через трагическую историю собаки раскрыть особый советский гуманизм. И хотя для западного зрителя лента, может быть, немного длинна, я бы хотел, чтобы она была показана у нас: фильм многое может сказать о гуманистическом духе советского человека и советского общества. А именно это у нас чертовски нужно» — Ганс Шлегель, критик, ФРГ.

«Поэтичность, человечность картины пробуждают самые добрые чувства» — Дин Рид, актер, режиссер, США.

Показанные на информационных внеконкурсных просмотрах советские фильмы «Восхождение», «Подранки», «Древо желания», «Неоконченная пьеса для механического пианино» также смотрелись с глубоким вниманием, а участвовавшая в конкурсе Симпозиума — смотра фильмов молодых кинематографий — картина «Транссибирский экспресс» казахского режиссера Эльдора Урузбаева, встреченная с симпатией и интересом, завоевала



Большой приз Симпозиума. Режиссеру грузинской ленты «Древо желания» Тенгизу Абуладзе был вручен приз Общества чехословацко-советской дружбы — за выдающееся воплощение национального литературного источника.

«Белый Бим Черное ухо», режиссер Станислав Ростоцкий

Карлововарский экран переносил зрителей на столетия назад, показывал события, датированные началом двадцатого века, рассказывал о совсем недавней истории. И, конечно же, обращался к дню нынешнему, рассматривая проблемы, заботы, трудности и радости людей современности — их жизнь, взятую в разных аспектах и ракурсах.

Проехав вместе с героями японского фильма «Желтый платочек счастья» (режиссер Ёдзи Ямада) сотни километров по дорогам страны, мы наблюдали не за тем, что делается за окнами автомашины, — волею режиссера с интересом всматривались в людей, случайно оказавшихся вместе, но почувствовавших друг к другу симпатию и доверие, сумевших найти общий язык. Сочетая лиризм и юмор, улыбку и горечь, картина раскрывает добрые чувства и отношения, и если порой в ней чрезмерно педалируются мелодраматические мотивы, а отдельные коллизии подаются с излишней сентиментальностью, то недостатки эти во многом искупаются сердечностью, добротой авторского взгляда на героев. Молодые люди — немного легкомысленный парень и несколько наивная девушка, еще не успевшие по-настоящему соприкоснуться с теневыми сторонами жизни, и зрелый человек,

который уже познал зло и несправедливость и теперь настороже, недоверчив к окружающим, постепенно сближаются в фильме. Крепнут душевные контакты, и в одном случае обостряется внутренняя чуткость, чувство человечности, а в другом — возвращается надежда, вера в людей.

Неожиданно близким японской картине по духу истинной гуманности оказался шведский фильм «Непредвиденный взрыв», внешне весьма непритязательный, скромный в использовании кинематографических средств. Молодой режиссер Ларс Молин — это его дебют в игровом кино — с документальной достоверностью показывает быт и труд шведских шахтеров, берет тему в остром социальном срезе. Ущемляются человеческие права, не гарантируется техника безопасности, вследствие чего происходит авария, стоившая жизни трем рабочим... Резкое столкновение рабочего с управляющим наглядно демонстрирует разность классовых, политических позиций...

Лаконично и строго, но с убеждающей наглядностью даны эпизоды повседневной шахтерской жизни. И впечатляюще передано чувство солидарности, единения рабочих.

Рядом с миром естественных человеческих забот, устремлений и дел, проникновенно показанных японскими и шведскими кинематографистами, особенно вымороченными кажутся те страсти, которые одолевают героев французского фильма «Прошлое неизвестно» (режиссер Мишель Драк). История женщины, потерявшей после автомобильной катастрофы память, не узнающей собственного мужа и забывшей, что у нее есть дочь, настолько запутывается и характером содержания, и формой изложения, приобретает на экране такую нестерпимую манерность, что затушевывается и изначальный ее трагизм и зашифровывается итоговый смысл. Явно рассчитанная на коммерческий прокат, на то, что такие «звезды» французского кино, как Мари-Жозе Нат и Виктор Лану принесут «кассу», лента эта странно выглядела во внеконкурсном соревновании. Заявление Мишеля Драка о том, что «это не романтика — это жизнь», экран не подтвердил: к истинной жизни то, что происходит в фильме, никакого отношения не имеет.

Реальные, серьезные проблемы выдвигает действительность перед героями чехословацкого фильма «Адвокат» (вторая конкурсная картина ЧССР), болгарского фильма «Солнечный удар». Можно понять сложность, если не драматизм, положения адвоката Анны Яворской, когда, расследуя случай, казавшийся на первый взгляд таким легким и простым, она не только убеждается в том, что обвиняемый, против которого были выдвинуты веские улики, не виноват, но обнаруживает причастность к рассматриваемому делу собственного мужа. Фильм, поставленный по сценарию Иозефа Телло режиссером Андреем Леттрихом, подробно (быть может, слишком подробно и медлительно, что сказывается на восприятии картины) исследует обстоятельства жизни и работы Анны, пытается изнутри рассмотреть этот характер и подчеркнуть честность, бескомпромиссность героини, в ходе событий вновь обретающей утраченную было профессиональную уверенность, веру в себя.

И в картине Ирины Акташевой и Христо Пискова (в ее основе пьеса Георгия Джагарова «Маленькая эта земля») в центре внимания не мелочи жизни — актуальные экологические проблемы, связанные с развитием индустрии, наступлением техники, для авторов и героев фильма оказываются в тесном взаимодействии с вопросами этическими. Бюрократия, карьеризм так же мешают развитию науки, как губительно отражается на природе загрязнение окружающей среды. Через столкновение сотрудников научного института, имеющих противоположные точки зрения на возможность и целесообразность строительства нового завода на данном участке земли, экран стремится выявить принципиальную разность гражданских, нравственных позиций героев. Стремление к широкой постановке вопроса, к характерам значительным, крупным, к конфликтам остропсихологическим — все это просматривается в фильме и частично находит свою реализацию в удачных кинематографических решениях. Но порой экран становится претенциозным, разворачивающимся событиям

«Адвокат», режиссер Андрей Леттрих



недостает ясности, простоты, в образе главного героя кое-где начинает превалировать демонстративный эгоцентризм. И тогда мысль теряет свои корневые опоры, действие словно размагничивается, утопает в нагромождении излишних деталей и подробностей.

Думаю, что просчеты болгарской ленты в известной мере проистекают и от недостаточно внимательного отношения к условиям жанра. Фильм явно тяготеет к психологической драме, но тонкая разработка характеров и ситуаций нередко уступает место ложной психологизации, а там, где ждешь от героев искренних душевных движений, вдруг появляется нарочито обобщенное их выражение.

Верность избранному жанру не удалось сохранить венгерскому режиссеру Ференцу Андрашу в картине «Грибной дождь». Сатира требует не только особой точности прицела, но попадания, как говорится, «в десятку». Иначе серьезность сатирического обличения может обернуться (это и случилось в «Грибном дожде») не очень взыскательного вкуса фарсом. Взяв явление, заслуживающее сатирического огня, — бездуховность, обуржуазивание современного мещанства, молодой режиссер не сумел воплотить его в формах, соответствующих структуре жанра, сатирические краски, как правило, подменяются натуралистическими. А натурализм трудно обратить в действенное оружие против тех негативных сторон жизни, к которым собирался приковать внимание фильм.

Действенность художественных образов. Наверное, об этом немало думали кинематографисты ГДР, приступая к воплощению в фильме «Побег» столь важной для них политической темы. Разговор о том, насколько трагичной может оказаться судьба человека, поставившего личные интересы над интересами и принципами общества, посчитавшего, что он может обрести «личную свободу», перейдя пограничную полосу между государствами разных политических систем, режиссер Роланд Грэф ведет на примере судьбы опытного педиатра, отличного специалиста доктора Шмидта. Шмидт решил приступить к актуальному научному исследованию, имеющему неоценимое практическое значение. Однако осущест-

вление этих замыслов зависит не только от самого врача — на это нужны крупные государственные затраты. Решение этого вопроса, увы, затягивается, и Шмидт тем временем тайно заключает контракт с одной из западногерманских клиник. Уже после подписания договора выясняется, что с помощью социалистических стран созданы необходимые условия для научно-исследовательской работы Шмидта. Оказавшись на перепутье, герой терзается сомнениями, пытается расторгнуть контракт, но западные «друзья» путем шантажа не дают ему этого сделать, вынуждают его к побегу через границу, который заканчивается гибелью героя. Актер Армин Мюллер-Шталь (премия за лучшую мужскую роль) психологически точно проводит Шмидта через разные стадии испытываемых чувств, показывает человека, не осознавшего до конца пагубного смысла своего поступка. Но жаль, что во внутреннем противоборстве Шмидта с самим собой драматургия фильма не дает в достаточной мере проявиться силе общественных связей, удерживающих героя, заставляющих его колебаться. Разработай фильм эту, столь значительную для идейного звучания картины, психологическую линию — произведение могло бы обрести иной масштаб, получить более широкий резонанс.

•

Из всего многообразия карлововарской программы на этих страницах, естественно, освещена лишь ее часть, в основном та, что стимулировала своим идейно-художественным содержанием критический анализ, критические размышления. Вместить в рамки одной статьи весь фестивальный экран не только невозможно, но и вряд ли целесообразно. Важно было попытаться выявить его принципиальные тенденции.

Международный киносмотр в Карловых Варах, собирающийся под знаменем борьбы за мир и прогресс, за демократию, за свободу и дружбу народов, прошел в обстановке горячей заинтересованности в развитии передовых тенденций мирового кинематографа, в укреплении традиций реализма, народности, в утверждении высоких идейных принципов киноискусства. Главный обнадеживающий и радующий итог нынешнего Карлововарского экрана — ярко продемонстрированное единство мировых прогрессивных кинематографических сил, решительно заявивших о стремлении сражаться своим искусством против угнетения и социального неравенства, милитаризма и агрессии, всякого рода насилия и бесчеловечности, за мирную жизнь на земле, освещенную духом братства и взаимопонимания.

«Побег»,
режиссер Роланд Грэф



Сергей Юткевич

«Синематограф» Робера Брессона

Формулируя задачу, которую он стремился решить, работая над фильмом «Карманник», Брессон вспомнил изречение Паскаля: «Душа любит руку».

Брессон писал:

«Я хочу снять фильм вещей и фильм души — в нем можно будет увидеть руки и взгляды. Я ищу соотношения между крупными планами вещей и крупными планами взглядов — я остаюсь как можно ближе к реальности и ничего не придумываю» [1].

На своем стремлении быть «ближе к реальности» Брессон настаивал особенно:

«Я хочу быть и являюсь реалистом настолько, насколько это возможно, использую только сырые куски, выхваченные из реальной жизни... Я беру куски этой реальности и соединяю в определенном порядке» [2].

В «Карманнике» события происходят не в монастырской келье и не в тюремной камере, а на реальных улицах, вокзалах и метро современного Парижа, однако сюжет взят в остраненном ракурсе. Герой истории Мишель одержим идеями, схожими с философией питерского студента Родиона Раскольникова. Но если ограбление старухи-процентщицы закончилось трагически, то опыты очищения чужих карманов и сумок хотя и приводят Мишеля в конце концов за тюремную решетку, служат для него лишь предлогом для каскада острых ощущений.

На кражи его толкает не нужда, а жажда самоутверждения, желание хоть как-то выделиться из окружающей среды, потребность в приключениях, способных развеять монотонную безысходность будней. «Я как бы не касаюсь земли, я плаваю над миром», — заявляет Мишель после первой кражи.

Примером истинной кинематографической виртуозности в фильме может служить центральный эпизод на Северном вокзале, где режиссер разыгрывает сложнейшую гамму крупных планов, монтажных комбинаций, точек зрения камеры, следящей за работой карманника. Имея в виду прежде всего этот эпизод, один из критиков комментировал фильм так: «Если хотите, это фильм-диалог между мозгом и руками. И до того предела, когда руки получают полную свободу, становятся автономными. Замечателен танец этих деятельных животных, которые внезапно ускользают от контроля человека, или точнее, заставляют его следовать за собой, чем подтверждают знаменитую статью Бернаноса о цивилизации рук» [3].

Итак, в критике опять мелькают имена Паскаля и Бернаноса, но рядом с ними на этот раз появляется еще одно: Лафакадио, герой «Подземелий Ватикана» Андре Жида. Впрочем, Жорж Садуль справедливо заметил по этому поводу, что брессоновский Мишель не столько похож на героя Жида, сколько отличается от него. С авантюристом из романа Жида он имеет мало точек соприкосновения. Зато идея о человеке, ставящего себя выше людских законов и ворующего не из-за нищеты, а, скорее, для самоутверждения, — имеет своим истоком «головные» теории Родиона Раскольникова.

Впрочем, и тут различий больше, чем сходства: Мишель начисто лишен тех мыслей о справедливости, во имя которой творит свое преступление герой Достоевского, стремящийся «преступить» через себя не из любви к крови, а из желания отомстить за зло, вот уже много веков калечащее человечество.

Таким образом, если Мишель и может быть сопоставлен с Раскольниковым, то только как его сниженный и вульгаризированный вариант. Его нимало не тревожат те мысли о «всечеловеческой справедливости», которые огнем жгут мозг Раскольникова, он — со всеми своими бравурными эскападами на криминальном поприще — родное дитя той

Окончание. Начало см. «ИК», 1979, № 2.

[1] Robert Bresson. Notes sur le cinématographe, 1975, p. 21.

[2] «L'Express» 23 Dec. 1959.

[3] Pierre Macabru. «Combat», 17 Dec., 1959.

самой буржуазной среды, против юридических норм которой он бунтует.

Дальнейшее развитие творчества Брессона шло через те же противоречия, которые определились уже в первой его картине.

Однако прежде чем проследить дальнейшую судьбу художника, может быть, стоит, в качестве своеобразной «монтажной перебивки», обратиться не столько к фильмам, сколько к самому процессу их производства. Тем более что высказывания Брессона могут дать повод судить о власти случайности, импровизации, царящей на съемочной площадке.

Брессон, конечно, не похож на стандартный образец постановщика голливудского покроя — это, скорее, кустарь-одиночка, мастер «штучного производства», ремесленник, не боящийся, чтобы его так называли, недаром он говорит про себя в третьем лице: «Твой фильм, в котором чувствуются душа и сердце, он — результат ручной работы» [4].

О его требовательности к себе и ко всей съемочной группе ходят легенды. Мишель Эстев рассказывает:

«Клод Ледю бессчетное количество раз обжигал свою руку в пламени камина в замке. Простая фраза, обращенная Фостеном к Жосту — персонажи фильма «Приговоренный к смерти бежал», — («Прикройся и спи») снималась 60 раз. Для некоторых планов «Карманника» потребовалось до ста дублей. Часто раздаются упреки Брессону в его излишней придирчивости к исполнителям, но ведь еще больше он требователен к самому себе — на съемочной площадке он следит за всем, принимает участие во всем, тратит свое время и энергию без счета, проявляя твердость и постоянство» [5].

А вот что сам Брессон иронически говорит о своих сотрудниках: «Осветители и техники, работающие со мной, обычно скучают на моих съемках. В других фильмах они присутствуют на зрелище. Когда же потом они смотрят фильмы в готовом виде, они не удивляются — это то, что они уже видели на съемочной площадке. Но они никогда не узнают на экране тот фильм, над которым трудились вместе со мной» [6].

Если это верно в отношении производственных сотрудников Брессона, которые действительно открывают все богатство произведения лишь после окончания скрупулезной и длительной работы режиссера над конструкцией фильма, то зрители кинотеатров имеют возможность сейчас же распознать в каждом новом фильме черты его неизменного почерка, особенно выделяющегося на фоне резких перемен, происшедших в стилистических исканиях кинематографа начала 60-х годов. Во Франции они ознаменовались наступлением «новой волны», разрушением (под «водительством» Годара) кинематографического синтаксиса; все это, в сочетании с триумфом нового «барокко» («Лола Монтес» Офюльса) и с появлением в Италии первых фильмов Феллини и Антониони, а в Швеции такой сильной индивидуальности, как Бергман, не говоря уже об экспериментах «подпольного» кино в США и повсеместного прихода нового поколения выучеников телевидения, создало новую ситуацию в западном кино.

На всю эту суету «отшельник» Брессон равнодушно взирал из своего «скита». Он не только не поддался веяниям новой моды, но, видимо, потеряв терпение, решил вступить с нею в бой с открытым забралом. В 1962 году на экраны вышел его новый фильм «Процесс Жанны Д'Арк».

К этой теме многократно обращались кинематографисты, начиная с Жоржа Мельеса (1900). Перечислю их: итальянские версии (в 1908 и 1913 гг.), фильмы Сесиля де Милля (1917), двух французов (1928, режиссер М. Де Гастиньи, 1954 — Жан Делануа), еще двух американцев (1948, режиссер Виктор Флеминг с Ингрид Бергман, 1957, режиссер Отто Преминджер с Жан Себерг); в 1954 году Роберто Росселлини экранизировал ораторию Онеггера (с той же Ингрид Бергман); наконец, нельзя забыть фильм Карла Дрейера

Robert B r e s s o n. Notes sur le cinématographe, p. 30.

5 Robert Bresson par Michel Estève. Ed. Seghers. 1962, p. 71.

6 Robert Bresson par Michel Estève. Ed. Seghers, p. 101.

«Процесс Жанны Д'Арк»



1928 года «Страсти Жанны Д'Арк», ставший классикой.

Со всеми этими фильмами и решил полемизировать неисправимый упрямец Брессон. Но не только с ними. Его должна была приводить в ярость еще и конная статуя Жанны Д'Арк, воздвигнутая в самом центре Парижа и с ног до головы покрытая позолотой. В городе, где можно наслаждаться Бальзаком работы Родена на перекрестке бульваров Распай и Монпарнас или головой Аполлинера, изваянной Пикассо, скромно приютившейся в сквере церкви Сен-Жермен де Пре, эта позолоченная кукла и впрямь является вызовом прославленному французскому вкусу.

Брессон определил свою задачу как своеобразную деканонизацию национальной героини:

«Синематограф, — писал он, — обладает силой превращать прошлое в настоящее. Поэтому я хотел, чтобы Жанна Д'Арк стала сегодняшним персонажем. Я хотел вернуть ее современности... Ее железная кровать, ее грубые солдатские башмаки принадлежат нашей эпохе — я их так показал, вопреки риску шокировать любителей исторической достоверности. Я был бы счастлив, если бы мой фильм послужил второму рождению этой замечательной девушки. У Жанны было чувство смысла жизни, которого нам так часто не хватает. Она пожертвовала своей жизнью ради ее смысла... Я старался пластическими средствами светотени вылепить, воплотить эту идею на ее лице» [7].

Неожиданно — и впервые — этот замысел Брессона потерпел полный крах. Неудача фильма была такой, что от него отвернулись не только официальные церковные круги, но и самые ревностные защитники режиссера. И они были правы. Лента страдала тремя крупными недостатками: как всегда, исходя из самых крайних полемических установок, Брессон в основу сценария положил текст сохранившихся рукописных записей процесса, но от этого фильм стал непомерно говорливым (причем, изобилующим языковыми трудностями — оборотами старинной речи) и — как результат — утомительно скучным. События, ограниченные протоколом судебного разбирательства, лишились социального и исторического контекста, а главное — как основная «модель», так и остальные исполнители ролей

---

[7] «Les lettres Francaises», № 928, 1962.

не смогли заставить забыть поразительную портретную галерею немого фильма Дрейера, где так точно играла главную роль Фальконетти.

Потрясенный поражением, Брессон надолго замолк.

Тогда встревоженная провалом «Процесса Жанны Д'Арк», а затем и молчанием мастера, редакция журнала «Синема 63» организовала свой «процесс» — «круглый стол», посвященный режиссеру. Начавший дискуссию Филипп Эно так охарактеризовал этого трудного художника:

«Наш взгляд на Брессона определяется, я думаю, прежде всего его обликом как человека. Я испытываю весьма сильное уважение к его личности. Среди удручающей кинотолкучки он предельно искренен, а его убежденность покоряет... Брессон, как мне кажется, обладает некими общими качествами, характерными для французских кинематографистов: умом, вкусом, культурой, а с социальной точки зрения (и это не всегда в упрек) — свойствами типично буржуазного деятеля кино; в основе же его стиля лежат формулы, связанные с литературой...

От конкретного он движется к абстрактному, преображая существа и вещи в знаки. И в этом его драма... Он не живет в своем времени, он удалился, чтобы наблюдать его из своей кельи. И от этого его вӥдение мира становится ложным» [8].

Приговор суровый, но во многом справедливый и, как мне кажется, Брессон вынужден был к нему прислушаться. Конечно, не могло быть и речи о коренной перестройке его мировоззрения, он до конца остался буржуазным художником, но думается, что надо считать значительным и тот факт, что в результате горького урока, полученного им, анахорет впервые покинул свой «скит», решив обратиться к гораздо более широкому кругу жизненных явлений, и от этого изначально свойственное ему беспокойство вышло за пределы только моральных проблем «вечного значения» и приобрело еще и отчетливую социальную окраску.

Новый фильм Брессона под странноватым названием «Ненароком, Балтазар» появился в 1966 году, после четырехлетнего молчания мастера. Под именем Балтазар скрывался... осел, ставший главным персонажем картины.

Конечно, осел был выдвинут на эту роль не случайно, так же как не случайно он был окрещен библейским именем — именем одного из волхвов, стоявших у колыбели младенца Иисуса. Таким образом, брессоновский осел явно не из Буридановой притчи и не из повествований Апулея; его родословная, скорее, восходит к тому животному, на котором совершил свой триумфальный въезд в Иерусалим пророк новой веры. И главная героиня тоже не случайно носит имя Марии, хотя действие фильма разворачивается отнюдь не в древние времена, а, напротив, впервые у Брессона до предела насыщено современными событиями.

В этой картине Брессон как бы поднял перчатку, брошенную ему после картины о Жанне Д'Арк, и впервые отказался от статики и нарочитой камерности, столь характерных для его предыдущих фильмов (особенно для «Процесса Жанны Д'Арк»). Покорного Балтазара он окружил целым вихрем чрезвычайных происшествий. Чего тут только не было: автомобильные катастрофы, насилия, драки, пытки, соблазны, палочные удары, пощечины, аресты, цирковые номера, воровство, контрабанда, тюрьма, перестрелка, даже убийство, правда, случайное.

В конечном результате получилась притча, в которой традиционная борьба Добра и Зла отражена в горестной судьбе безмолвного животного, семь раз переходящего от одного владельца к другому. И цифра семь взята тут со смыслом! Каждый раз она символизирует те семь смертных грехов, о которых говорит библейская мораль. Но при всей видимой аллегоричности Брессону удалось на этот раз создать отнюдь не схематическое, а эмоциональное повествование о человеческих судьбах, с образами, обрисованными с жизненной достоверностью.

Перед зрителями проходит галерея людей, наделенных пороками и добродетелями, а

---
[8] «Cinéma 63», № 72.

горькая усмешка, обычная для моралиста Брессона, окрашена в «Балтазаре» не только разочарованием, но и надеждой, светлой мудростью.

Вскоре после «Ненароком, Балтазар», в 1967 году, на экран вышел фильм «Мушетт», в основу которого режиссер снова положил повесть Бернаноса. В самом выборе простой деревенской девушки в качестве героини фильма уже заключался вызов Брессона господствовавшим в тот период тенденциям. Торжествовавшая в те годы «новая волна» наводнила экраны обитателями аристократических кварталов или подвалов богемы, представителями «золотой молодежи», гомосексуалистами, сутенерами, авантюристами и шпиками; герои «спагетти-вестернов» Серджио Леоне перемешались на экранах с интеллектуальными фантомами Роб-Грийе и Годара, а «Любовники» Луи Малля впервые поразили зрителей совокуплениями, с утонченными подробностями воспроизведенными на пленке; зрелищные боевики заокеанского происхождения по-прежнему собирали для американских продюсеров франки, выкачиваемые из парижских и провинциальных кинозалов.

На этом фоне «Новая Мушетт» Бернаноса — жестокая и правдивая повесть об «идиотизме деревенской жизни» — открыто противостояла и изыскам «новой волны», и, с другой стороны, традициям французской региональной литературы, столь характерно представленной провансальскими пасторалями Жана Жионо или марсельскими мелодрамами Марселя Паньоля.

Семья Мушетт живет в нищете. Отец — алкоголик, братья — «животные», мать измучена работой. Ночью отец и братья ушли пьянствовать, у матери — боли в сердце. Изнемогающая, она просит у дочери вина, чтобы опьянеть и забыться. Мать умирает. Тогда Мушетт ночью, в бурю, бежит из дома. Заблудившуюся в лесу четырнадцатилетнюю девочку принял в свою хижину браконьер по прозвищу «Красавчик Арсен». Он даже доверил ей свою тайну: он убил полицейского и теперь его жизнь в руках Мушетт...

Раньше девочка не испытывала иного чувства к людям, кроме ненависти — к их грубости и жестокости. Теперь она познала жалость и сочувствие. Но все оборачивается трагедией. На самом деле «Красавчик Арсен» никого не убивал и ему не грозит никакая опасность — вся его история лишь выдумка пьяного, пытающегося разжалобить девочку. В ту же ночь он насилует ее, грубо и жестоко. После этого ей остается одно — самоубийство.

Она совершает его с той детской покорностью, которая еще больше подчеркивает нравственное значение разыгрывающейся перед нами трагедии. В чистой белой рубашке Мушетт, как бы играя, скатывается к реке с оврага, но рубашка запутывается в ветвях кустарника, и только после второй попытки всплеск воды говорит о том, что жизненный путь этой современной деревенской Офелии, так и не дождавшейся своего принца, завершился.

Так же заканчивается и судьба «Кроткой» в следующем фильме Брессона по повести Достоевского. Да и финальный турнир, в котором, как на кровавой арене, сознательно гибнет его очередной герой, рыцарь Ланселот, — это тоже вид самоубийства.

Итак, «Кроткая». Не боюсь сказать, что считаю эту работу Брессона одной из самых значительных в истории французского кино. На такую оценку, вероятно, не могла не повлиять и та обстановка, в которой я увидел фильм впервые.

Это было осенью 1969 года на Бьеннале в Венеции, где «гвоздем» считалась премьера «Сатирикона» Феллини. На просмотр фильма Брессона я шел с большими опасениями — ведь всего десяток лет назад эту же повесть экранизировал на киностудии «Ленфильм» талантливый ленинградский актер театра и кино. Для своего режиссерского дебюта он выбрал двух таких примечательных (и, казалось, столь подходящих) актеров, как Ия Саввина (только что блеснувшая в «Даме с собачкой») и Андрей Попов (на роль ростовщика).

Тщательно изучив все «петербургские маршруты» героев Достоевского, режиссер и оператор выбрали самые выразительные по на-

строению пейзажи и добросовестно выстроили декорацию — квартиру ростовщика.

Известный актер проявил, как мастер кино, такую тонкую психологическую наблюдательность в сыгранных им до того образах академика Павлова и композитора Мусоргского, что, казалось, обязательно должен был найти контакт с актерами близкой ему школы. Но хотя фильм буквально, почти дословно, следовал тексту писателя, он катастрофически не получился. Неудача была настолько очевидной, что актер больше никогда не обращался к экранной режиссуре. В мою задачу сейчас не входит разбор причин постигшей его неудачи, я упоминаю о ней только потому, что в этой картине сконцентрировались заблуждения, весьма распространенные не только в советском, но и в зарубежном кино.

Это недооценка режиссуры как творческого акта, требующего не только обладания ремесленными, техническими навыками, но прежде всего индивидуальностью, обогащающейся из всей сокровищницы мировой культуры и, может быть, меньше всего из специфически кинематографической.

В подзаголовке к «Кроткой» Достоевский поставил — «фантастический рассказ» и объяснил этот подзаголовок так:

«Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным... Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей... Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет его себе. Он и оправдывает себя и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство... Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его, наконец, к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого. Вот тема»[9].

Раскрытию именно этой темы посвятил свой фильм Брессон. Его совершенно не заботил «русский колорит», он не пытался восстановить на экране старый Петербург. Тема показалась ему настолько современной, что он сознательно переместил действие в некий обобщенный сегодняшний город. Это не Париж, но любая буржуазная провинция, где царит то самое «мещанство цивилизации», которое так ненавидел Достоевский, а вслед за ним так ненавидит и режиссер.

Итак, интродукция: ночной город. Цветные неоновые рекламы, шум машин, шаги прохожих, музыка — только короткие отрывки всем знакомых дисков...

Затем тишина, день, балкон, опрокинутый горшок с цветами... Еще покачивающаяся качалка... А в воздухе медленно плывет вниз, снятый рапидом, белый газовый шарф...

Он падает возле тела женщины, безжизненно распростертого на тротуаре. Никаких следов увечья, лишь тонкая струйка крови...

Затем мы видим мужа — у кровати, где лежит, как бы в глубоком сне, самоубийца. Начинается мучительная исповедь.

Это обыкновенный, ничем не выделяющийся «средний» француз, вовсе не старик, ведь трагедия возникла отнюдь не от разницы возрастов. Но он — ростовщик, дает деньги под заклад. Поэтому показ его комфортабельной буржуазной квартиры начинается с «симфонии натюрмортов». Весь быт в этом доме подчинен власти вещей, все взвешено, все отмерено... Все ящики, двери, крышки заперты, замкнуты. Вся жизнь — под ключом, а та жизнь, что за окном, пробивается только на экран телевизора — там возникают самолеты, военная хроника.

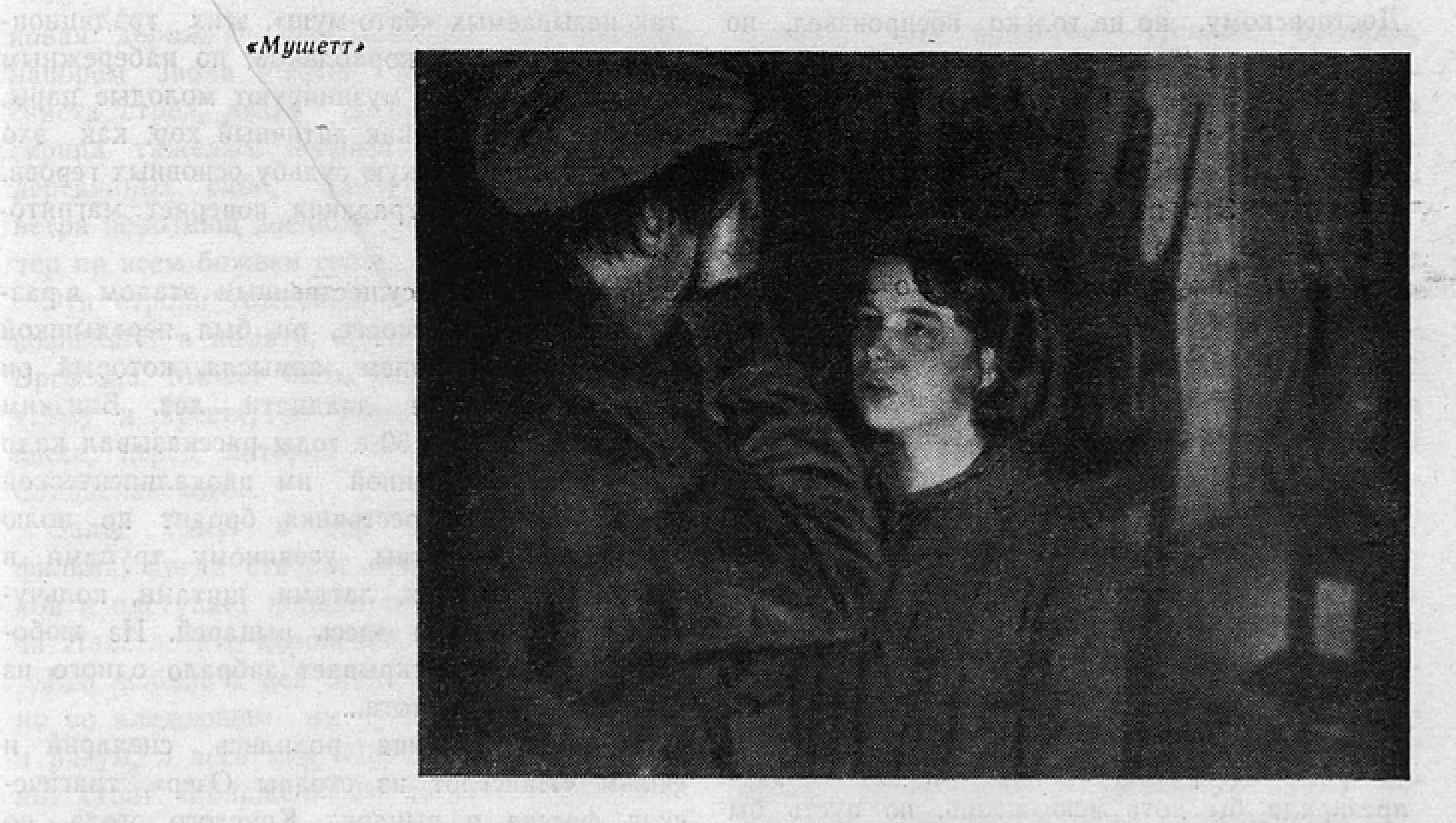
Супруги редко посещали кино, театры — на экране дается лишь отрывок из фильма «Бенжамен», да из старомодной, провинциальной постановки «Гамлета» — «культурная жизнь» все-таки ведь входит в обязательный ритуал обывателей. В паузах между мужем и женой никакого общения, полная отчужденность, все выражается почти без слов, только во взглядах, в обыденности жестов.

Для него — жизнь в деньгах, вещах, счетах,

---

[9] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г. Госиздат, 1929, стр. 443.

«Мушетт»



он калькулирует, выдает на расходы по хозяйству, рассчитывая каждый сантим.

Она пробует учить ботанику, ходит в музей естествознания; вокруг нее все сухое, омертвелое: рисунок засохших листьев, скелеты животных...

Начинается сложный психологический поединок, раскрытие главной темы Достоевского: «А я, главное, и бил на загадку... Во-первых, строгость, так под строгостью и в дом ее ввел. Одним словом, тогда хотя и будучи доволен, я создал целую систему... Система была истинная... Видите ли, молодежь презирает, например, деньги — я тотчас же налег на деньги; я напер на деньги. И так налег, что она все больше и больше слушала, смотрела и умолкала...

Одним словом, это странность с моей стороны, ибо я нравственно строг. Напротив, в моих глазах она была так побеждена, так унижена, так раздавлена, что я мучительно жалел ее иногда, хотя мне при всем этом решительно нравилась иногда идея об ее унижении... Идея этого неравенства нравилась» [10].

[10] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г., стр. 452, 456.

Вот эти-то черты замысла Достоевского прежде всего и нашли воплощение в фильме Брессона.

В моих записях, сделанных сразу же после просмотра фильма на венецианском фестивале, сохранились также непосредственные оценки картины: «...зрительная фуга, выстроенная, как у Баха... упражнения виртуоза... гаммы, гаммы... строгость (и даже сухость), но как хорошо после бесцельных излишеств «Сатирикона», я очень люблю Феллини, но кой черт занес его на эту галеру... у него кунсткамера без души, у Брессона — скрытый лиризм, антисентиментализм, лаконизм японской «танки»... самодисциплина послушника, добровольное отшельничество во имя служения искусству... в финале неожиданное совпадение с Бунюэлем: «кроткая» гладит распятие, как Виридиана...»

Привожу эти разрозненные заметки потому, что они довольно точно отражают особенности фильма Брессона, хотя теоретическое осмысление фильма пришло позже.

Брессон воссоздал в своей картине как раз тот «мир вещей» — диктатуры денег, гордыню собственника, превратившего и женщину в товар, — который был так отвратителен

Достоевскому, но не только воспроизвел, но довел до предельно выразительной «фантастичности» (той самой, которой так не хватало в ленфильмовском варианте). Он не изменил Достоевскому и в трактовке самой «кроткой». Это не безропотная жертва вроде Мушетт. В игре Доминик Санда (режиссер открыл ее как «модель», но с его легкой руки она стала одной из лучших актрис современного кино — напомним хотя бы оба фильма Бертолуччи: «Конформист» и «XX век») Брессон реализовал то, что слышится в исповеди мужа:

«Странно ужасно: почему мне ни разу не пришло в голову, во всю зиму, что она меня презирает? Я в высшей степени был уверен в противном до той самой минуты, когда она поглядела на меня тогда со строгим удивлением. Со строгим именно. Тут-то я сразу понял, что она презирает меня, понял безвозвратно, навеки! Ах, пусть, пусть презирала бы хоть всю жизнь, но пусть бы она жила, жила!.. Всего только на пять минут опоздал»[11].

Вот эта строгость и пронизывает каждый взгляд, движение, жест Доминик Санда. Холодноватая, почти мраморная белизна ее лица и строгость всего ее облика не позволяют фильму ни на минуту соскользнуть в привычную партитуру мелодраматической сострадательности.

Брессон заканчивает фильм так же, как начал: снова мучительно медленно падает с балкона, плывет в воздухе белый шарф самоубийцы; затем — стоп-кадр, а в звуке — жесткий скрип шурупов, ввинчивающихся в гроб.

Верен Достоевскому Брессон и в своей следующей картине «Четыре ночи мечтателя» (1971), представляющей свободную импровизацию на тему «Белых ночей». Однако сохранив лирическую канву повести, режиссер окунул ее в обстановку современного Парижа, истолкованную на сей раз с не свойственной мастеру мягкостью. Свидания влюбленных происходят у него на берегах Сены и на палубе так называемых «бато-муш», этих традиционных прогулочных корабликов; по набережным бродят, милуются, музицируют молодые пары, сопровождающие, как античный хор, как эхо любви, драматическую судьбу основных героев. Мечтатель свои страдания поверяет магнитофону.

Фильм не стал существенным этапом в развитии Брессона, скорее, он был передышкой перед осуществлением замысла, который он вынашивал свыше двадцати лет. Близким друзьям он еще в 50-е годы рассказывал кадр уже тогда задуманной им апокалипсической притчи: девочка-крестьянка бродит по полю средневековой битвы, усеянному трупами в железных доспехах, латами, щитами, кольчугами сражавшихся здесь рыцарей. Из любопытства она приоткрывает забрало одного из шлемов — там пустота...

Из этого видения родились сценарий и фильм «Ланселот из страны Озер», трагическая фреска о рыцарях Круглого стола, но не только не имеющая ничего общего с уже экранизированными в США и Англии легендами о короле Артуре и чаше святого Грааля, но прямо и открыто направленная против них, разоблачающая традиционную мифологию.

Фильм начинается с возвращения воинства из неудачного похода. На экране — атмосфера «трагической кавалькады» посреди мертвого, почти лунного пейзажа, где веет ветер разрушенных легенд, легенд о людях, закованных в латы, которые не сделали их менее уязвимыми перед копьями и мечами врагов. Весь фильм — это не героический апофеоз рыцарства, а напротив — образ крушения мира под напором сил ярости, ужаса и жестокости... Отрубленные головы, скелеты в доспехах, трупы — добыча воронов...

Старая крестьянка пророчествует, предрекая гибель края от железа и огня...

Одиночество короля Артура и его бессилие прекратить бесцельную авантюру, захлебнувшуюся в крови...

В фильме не слышны слова молитв или клятв, никто не произносит всуе имя бога — речь грубая, скупая, прозаическая, зато зву-

---

[11] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г., стр. 473.

ковая дорожка перенасыщена оглушающим напором звона мечей, бряцания доспехов, свиста стрел, лязга щитов, цокания копыт, скрипа тяжелых несмазанных дверей, стука деревянных сабо, хлопанья под порывами ветра полотнищ военных палаток — «ветер, ветер на всем божьем свете...»

Эти строки Александра Блока не случайно возникают в памяти, когда думаешь о фильме Брессона. Может быть, если бы Брессон знал «Розу и крест», он нашел бы ключ к этой пьесе, перед которой отступил даже гений Станиславского...

Залог тому в той единственной сцене фильма, когда стихает неистовый грохот звуков и наступает полная тишина, — это встреча Ланселота с королевой.

Его любовь к ней безнадежна, он это знает, но во владеющем им чувстве тонут и честь, и разум, и весь мир. Перед королевой Ланселот стоит «обнаженный», то есть обезоруженный, без меча и доспехов, просто человек — «радость — страдание одно»... Брессон записал на первых же страницах своей книги: «Звуковое кино прежде всего изобрело тишину»[13]. Во встрече Ланселота с королевой он как раз и доказал это, снова продемонстрировав высокое умение владеть звуком, как элементом драматургии. К музыке он и в «Ланселоте из страны Озер» прибегает крайне редко, скупо используя лишь короткие цитаты из любимых им Моцарта и Монтеверди. Одна из заповедей Брессона гласит:

«Фильм затопляют музыкой. Она мешает заметить пустоту образов»[14].

Зато зрительный ряд фильма «Ланселот из страны Озер», как всегда у Робера Брессона, тщательно оркестрован ритмическим чередованием крупных планов жестов, взглядов и вещей. Только на сей раз действуют не руки, а рыцарские перчатки и виртуозная серия шлемов, забрал, панцирей, лат, рукояток мечей.

Воины возвращаются из крестового похода в замок короля Артура. Они снимают доспехи, под шлемами — тусклые взгляды, усталость давно небритых, угрюмых лиц... Вместе с амуницией они как бы лишаются своей мечты, на ее место возвращаются привычное соперничество, зависть, ревность, разочарования.

Вылезающий из железной скорлупы доспехов Мордред, снедаемый честолюбием и завистью, больно ранит Ланселота — он разоблачает его тайну, любовь к королеве.

Финальный турнир — не красивая игра, а бойня, сшибка, свалка; она снята с самой низкой точки, на уровне мелькающих, спотыкающихся конских копыт, поднимающих облака пыли, куда валятся неуклюжие и беспомощные, вышибленные из седла соперники.

В конце поле сражения напоминает не сцену исторической баталии, а кадры современной хроники автомобильных кладбищ в США, где специальные компрессоры сжимают, сдавливают, превращают в уродливую груду металла изделия рук и умов человеческих.

Пирамиду из трупов в доспехах венчает умирающий Ланселот. Недаром французский критик Фредерик Виту определяет фильм и особенно его финал, как «судный день», как конец света, всех мифов и легенд, накопленных человечеством, когда средневековая аллегория сменяется фантасмагорическим современным видением крушения мира, человечности, любви, героизма.

Но коль скоро закончились «расчеты» Брессона с мифом о Добре, то неизбежно близкой стала для него схватка лицом к лицу со Злом. И тут, по странной случайности, а может быть, и по своеобразной закономерности, Брессон оказался в фарватере той самой моды, о которой прозорливо пророчествовал столетие тому назад его любимый Достоевский:

«Есть одна такая смешная тема и, главное, она в моде: это черти, тема о чертях, о спиритизме... И вот кажется бы погибать чертям, так вот нет же. Чуть отвернутся ученые и строгие люди, они мигом и покажут какую-нибудь штучку посверхъестественнее своим прежним адептам и вот те уверены пуще прежнего... Какое идольское поклонение материализму и какой раздор, раздор; во сто,

---

[13] Robert Bresson. Notes sur le cinématographe, p. 47.

[14] Ibid, p. 137.

в тысячу раз больше прежнего, а того-то и надо чертям»[15].

Право, как в воду смотрел русский писатель; сегодня вновь на книжных прилавках и экранах зарубежья: «Аминь, произнес дьявол» — роман Кэтрин Кобер, «Изгоняющий дьявола» — фильм Фридкина, «Гонки с дьяволом» Стартетта, «Всадники дьявола» Джо Мардюка, «Дьявол среди нас» Жана Бодена, «Дьявольский ливень» Роберта Фуэста, «Адские вакханалии» Элио Панацио, «Роз-Мари бэби» Полянского, «Предзнаменования» Доннера и еще сотни подобных «сатанинских» боевиков.

И в этом же шабаше — фильм Брессона «Вероятно, дьявол» (1977), такой неожиданный для него.

Не у одного Достоевского Иван Карамазов предавался беседам с чертом... Сложные взаимоотношения с ним издавна возникали и у правоверных «янсенистов», и у их современных последователей, в первую очередь, у того же Бернаноса.

И. Шкунаева в своей книге о современной французской литературе свидетельствует: «Католики, выступающие против Бернаноса, обвиняют его в манихействе — еретическом преувеличении силы дьявола и его власти над человечеством. В романах Бернаноса злое, дьявольское начало — господствующее начало жизни. Правда, иногда побеждает чудо, но это горестная победа, ибо она означает конец жизни, смерть. Иного пути преодоления зла, чем смерть человека, Бернанос вообще не находит, и поэтому самоубийство, несмотря на его недопустимость с религиозной точки зрения, все же остается для него выходом, к которому может прибегнуть человек, чтобы не подчиниться навязанному ему существованию»[16].

Нападкам критиков «справа» подвергался и Брессон. Ему не могли простить трагический финал судеб Мушетт и Кроткой, но больше эти господа были раздражены, когда в основу его новой работы легла газетная заметка — опять о самоубийстве, но на сей раз студента на кладбище Пер-Лашез. В отделе происшествий, как известно, находили свои сюжеты и Стендаль и Достоевский, так что обращение к уголовной хронике никто не мог бы поставить в вину Брессону.

Однако этот его фильм, несмотря на свое название, оказался начисто лишенным мистицизма или какой-либо модной «чертовщины».

Видимо, художник был прежде всего глубоко потрясен той «трезвостью», с какой добровольно ушел из жизни тот, о ком сообщала заметка, словом, и здесь его волновали те же мысли, что так мучили его духовного наставника Достоевского в заметках «Кое-что о молодежи»:

«Мне, пожалуй, укажут, что в наш век убивают себя люди и никогда не занимавшиеся никакими высшими вопросами, тем не менее убивают себя загадочно, без всякой видимой причины. Мы действительно видим очень много (а обилие это опять-таки своего рода загадка) самоубийств, странных и загадочных, сделанных вовсе не по нужде, не по обиде, без всяких видимых к тому причин, вовсе не вследствие материальных недостатков, оскорбленной любви, ревности, болезни, ипохондрии или сумасшествия, а так, бог знает из-за чего совершившихся... Все эти самоубийства я, конечно, объяснить не возьмусь, да и, разумеется, не могу, но зато я несомненно убежден, что в большинстве, в целом, прямо или косвенно, эти самоубийцы покончили с собой из-за одной и той же духовной болезни — от отсутствия высшей идеи в душе их»[17].

Трудно было бы ждать от Брессона, что он назовет или хотя бы нащупает те «высшие идеи», которые ищет сейчас передовая часть молодежи его страны. Парижский май 1968 года внешне не нашел никакого отражения в его творчестве, однако уже в «Кроткой», как мы старались показать, круг во-

---

[15] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г., стр. 174, 177—178.

[16] И. Д. Шкунаева. Современная французская литература. Изд. ИМО, 1961, стр. 320—321.

[17] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г., стр. 489.

«Вероятно, дьявол»



просов и ответов на них не ограничился чисто гуманистическими или субъективно-психологическими проблемами. А в притче о Ланселоте отчетливо открылось резкое неприятие художником сегодняшнего «безумного, безумного мира».

Так что, если у него и нет рецептов излечения тех болезней века, которыми больно человечество, важно уже и то, что он не смог остаться равнодушным и стал искать свой ответ на окружающую его трагедию поколения.

Он нашел основную болезнь века примерно в том же, в чем увидел ее автор нашумевшей книги «Шок будущего» американец Тофлер, окрестивший эту болезнь «эко-спазмом». В статье «По ту сторону депрессии» (опубликована в журнале «Эсквайр» еще в 1973 году) он охарактеризовал назревающую ситуацию как «эко-спазм», то есть своего рода судороги, сотрясающие весь мир не только в экономическом, но и социально-политическом и духовном планах.

Проблемам экологии посвящен тот любительский фильм, который смотрит студент Шарль, герой картины Брессона «Вероятно, дьявол», — и этот эпизод становится центральным для понимания картины. Шарль видит воочию физическое проявление «эко-спазма», разрушающего нашу планету.

Вырубают леса, невыносимый, как стон, слышится шум подкошенных вековых деревьев, тонны нефти извергаются в океан, потоки нечистот загрязняют реки, химические вещества отравляют посевы, следы реактивных самолетов прочерчивают небо, идет охота на тюленей, льется на снег кровь убитых ножом тюленей-малышей, их истребляют десятками тысяч: только в Канаде и в Норвегии по официальной квоте 1978 года должны были забить на шкурки 220 тысяч, а всего за последние годы из миллиона двухсот тысяч сохранившихся на земле зверьков уже уничтожено 700 тысяч...

Любительская камера зарегистрировала жестокость, кровь, грязь, разрушение — все в той ленте, которую смотрит Шарль, венчают статичные кадры мертвых птиц, отравленных рыб, засохших деревьев, обезображенной, искореженной земли — апокалипсическое видение мира после атомного взрыва.

«То, что я хотел показать, это грязь, в которую превращают все», — сказал о своем замысле Брессон. Но страшнее физической грязи — моральная, грязь лжи, фарисейства, духовная пустота.

Студент Шарль — блестящий математик, но он «болен»: «моя болезнь в том, что я обречен все видеть ясно». Так утверждает он сам в беседе с модным врачом-психоаналитиком. Тот укладывает его на свое «прокрустово ложе» фрейдизма и пытает так же, как инквизиторы во время допроса мучили Жанну Д'Арк. И так же, как те, приговаривает его к казни: «Вы исполнены неосознанным желанием гибели, вас ведет инстинкт смерти».

Диагноз шарлатана становится навязчивой идеей героя, с этой идеей в душе он и продолжает свои странствия по кругам современного ада. Сначала политика — от нее никуда не скроешься в сегодняшнем Париже, но болтовня гошистов, догматические споры в Латинском квартале, оторванные от реальных проблем жизни, так же бесплодны, как и фарисейские заклинания клерикалов... Блестящий эпизод — под сводами церкви звучит звукозрительный контрапункт, монтаж реплик схоластической дискуссии перемежается аккордами органа и шумом пылесоса на красной дорожке...

Не приносят успокоения ни наркотики, ни любовь, настолько обесцененная вседозволенностью и порнографией, что и она превращается в пустоту, в ничто... И опять, как в «Кроткой» и в «Карманнике», власть денег и «симфония рук»: деловитые руки психоаналитика, прячущие гонорар, шуршащие банкнотами руки владельца книжной лавки, пытающегося купить девушку, руки музыканта на клавишах церковного органа, руки, выписывающие чеки, руки, компостирующие проездные билеты в автобусе, руки, вводящие шприц с наркотиками, руки, наливающие напитки и, наконец, финальный крупный план руки, спускающей курок пистолета...

Так же как и в знаменитой книге Бодлера «Цветы зла», тщетно искать в фильме Брессона объективный социальный анализ сил Зла. И раз мы, пробуя определить доминанту поэтики Брессона, уже обращались к именам Расина, Малларме и Валери, то и сейчас для нас ключом станут не данные социологических исследований, а строки поэта Исидора Дюкаса (украсившего себя романтическим псевдонимом князя Лотреамона), одного из властителей дум той части молодежи буржуазной Франции, которая ищет духовных наркотиков.

Лотреамон родился в Монтевидео в 1846 году, умер в 28 лет, то есть почти так же рано, как и два кумира молодежи XX века — Раймон Радигэ в литературе или Джеймс Дин в кино. Он оставил после себя «Песни Мальдорора» и книгу «Поэзий», вот отрывок из нее:

«...Все, что сомнамбулично, подозрительно, все ночное, снотворное, бессонное, гнойное, тюленеобразное, двусмысленное, слабогрудое, спазматическое, возбуждающее похоть, анемичное, кривое, гермафродитное, незаконнорожденное, альбиносы, педерасты, чудеса аквариума и женщина с бородой, часы, насыщенные безмолвным унынием, фантазии, язвительность, чудовища, деморализующие силлогизмы, грязь, то, что не рассуждает, как не рассуждает ребенок, отчаяние, духовная отрава, надушенный принц, бедра камелии, виновность писателя, который мчится по склону небытия и ликующим голосом выражает презрение самому себе, угрызения совести, лицемерия, неясные перспективы, грызущие душу своими невидимыми зубами, серьезное оплевывание священного, черви и их вкрадчивое щекотание, безумные предисловия, подобные предисловиям Кромвеля, мадемуазель Мопэн и Дюма-сына, бессилие, дряхлость, богохульство, асфиксии, удушения, бешенство... Глядя на всю эту свалку нечистот, которые стыдно назвать, я нахожу, что пора, наконец, реагировать на все, что оскорбляет нас и властно пригибает к земле»[18].

Этому призыву Лотреамона и последовал Брессон — он вступил в борьбу со свалкой нечистот и... потерпел поражение. Нельзя же назвать победой то харакири, не только духовное, но и физическое, которое совершил Шарль на кладбище Пер-Лашез.

Его странствия по кругам ада завершились ночевкой на холодном полу часовни, где он в

---

[18] См. Реми де Гурмон. Книга масок. Изд-во «Грядущий день». 1913, стр. 62.

последний раз слушал музыку своего любимого Монтеверди, проигранную на портативном магнитофоне, в компании своего приятеля Валентина. Вот его-то, предварительно вооружив пистолетом и напичкав наркотиками, Шарль и уговорил помочь ему покинуть этот проклятый, корчащийся в «эко-спазме» мир.

— «Ты все равно не узнаешь, о чем я думаю...» — на этой фразе Шарля Валентин стреляет в своего приятеля, стреляет в то время, когда они бродили среди могил ночного кладбища.

Мы также не узнаем, о чем думал Шарль в предсмертные минуты, но невольно задумаемся о том, какой же путь должен был пройти «янсенист» Брессон от фильма о бежавшем от смерти узнике, борце с фашизмом, до судьбы юноши, самого себя приговорившего к смерти. Этот путь, мнится мне, исполнен глубоким внутренним смыслом и читается, как знак трагического п р о з р е н и я художника.

Именно так и был понят его последний фильм, о чем свидетельствует та реакция, которой ознаменовалось его появление на свет. «Криком страха» назвал картину постоянный критик газеты «Монд» Жан де Баронселли и закончил свою статью надеждой: «будем надеяться, что его услышат». Услышали его своеобразно: сначала, по прочтении сценария, Брессону отказали в денежном авансе, предоставляемом Национальным киноцентром, затем, по окончании съемок, впервые в биографии режиссера, отборочная комиссия не допустила фильм к участию в Канском фестивале. Разноголосица, возникшая в кинокритике по выходе картины на экраны, достигла небывалых, даже для Франции, размеров.

Единственным официальным признанием работы Брессона стал приз «Серебряный медведь», притом врученный режиссеру не в его стране, а в Западном Берлине на фестивале 1977 года.

«К сожалению, Брессон» — так назвал свою яростную атаку на фильм критик Пьер Бийяр на страницах «Журнал де диманш» (19 июня 1977 года). Он был вынужден начать «за здравие». «Робер Брессон», — писал критик, — художник строгий и неподатливый. Ему бывает трудно убедить продюсеров финансировать свои фильмы... Лишенный склонности к самокритике, он превратил поражения в мученичество и горделиво обосновался на своей Голгофе. Ему есть чем гордиться. Сквозь искания и трюки Робера Брессона иногда пробивается чистая, редкостная музыка. Такие фильмы, как «Приговоренный к смерти бежал» или «Мушетт», остались в истории, и мы должны многое простить художнику, вознесшему искусство до такой высоты...»

А затем, после этой преамбулы, Бийяр переходит к самому фильму, явившемуся предметом его статьи: «Объяснить фильм легко. Брессон хочет отразить кризис нашего общества и замешательство молодежи перед лицом цивилизации с ее загрязненными улицами, пищей, ценностями, надеждами. Приведенный в отчаяние миром настолько бесчеловечным, что сама церковь в нем склоняется на сторону дьявола, молодой герой кончает «самоубийством», поручив этот акт одурманенному наркотиками приятелю, подобно тому, как поступали древние римляне, которые возлагали на своих рабов обязанности отправить себя «ad patres».

И далее, не затрудняя себя доказательствами, критик приходит к уничтожающему выводу:

«После выбора темы оставалось ее воплощение. Брессон колеблется, он не решается пойти до конца и смазывает режиссурой то, что провозглашает в репликах, превращая своих героев в смутных призраков, пораженных злокачественной анемией... От этого бесплотного кино веет удушливой тоской, в нем задыхаешься от недостатка воздуха и жизни. Короче, Брессона постигла неудача. То ли он метил слишком высоко, то ли, наоборот, погнался за модой? Неизвестно. Во всяком случае, в противовес утверждениям безоговорочных поклонников Брессона, причина его поражения несомненно кроется в нем самом, а вовсе не во враждебности окружающего мира... ибо речь идет именно о мифологии. Эти образчики слепого фанатизма, в котором гаснет всякий разум, обличают детскую болезнь парижской

интеллигенции. Детям Маркса и кока-колы сиротливо в мире без богов и пророков и вот они, в свою счередь, фабрикуют себе кумиров».

Такой безапелляционный приговор выдает автора с головой, ему нужно отвести удар от самой действительности с ее трагедиями и перенести вину и ответственность за судьбы героев картины на художника.

На помощь Брессону пришел режиссер Трюффо, который в журнале «Парископ» (№ 476, июль 1977 года) писал: «В фильме «Вероятно, дьявол» действуют две красивые девушки и двое красивых юношей — я подчеркиваю — красивых, так как красота их входит составной частью в сюжет: это фильм о загубленной красоте, о загубленной молодости... Фильм Брессона таит больше, чем показывает. Проблемы окружающей среды, современная церковь, наркотики, психиатрия, самоубийство? Нет, не в этом сюжет картины «Вероятно, дьявол». Его подлинная тема — ум, серьезность, красота современной молодежи, в особенности вот этой четверки, о которой можно сказать словами Кокто: «воздух, которым они дышат, легче воздуха». В кинематографе вы редко встретите подобное благородство. Кино — это искусство, но не все его творцы художники, а Брессон — художник, и его новый шедевр доставляет наслаждение».

Я привел лишь два отзыва. Их было много, критический улей был растревожен неожиданной для многих эволюцией Брессона, осмелившегося выйти из своего затворничества и бросить вызов окружающей его действительности. Это дало повод критику Жоэль Маньи сделать ясный и точный вывод из урока художника:

«Шарль, герой фильма, стремится к абсолютному, трансцендентальному, и Брессон показывает его в столкновении с обществом, отвергающим его как личность; обществом, обладающим всеми средствами принуждения: полицией, попами, психоаналитиками, семьей — обществом, где прежде всего ценятся деньги, болезненно искажающие все связи, подменяющие собой нормальные взаимоотношения между людьми... Зло, господствующее над миром, — не только моральное или метафизическое, оно материально, и наша планета подвергается опасности от этой цивилизации, которая подавляет индивидуальность... Может быть, именно Брессон является прежде всего политическим кинематографистом?»[19].

С тем, что Брессон выступил в своей последней картине политическим кинематографистом, что само по себе представляется фактом необычайным для его творческой биографии, по-моему, можно только согласиться. Да, конечно, сегодня мы можем назвать его режиссером политическим, понимая под этим определением не тех бойких спекулянтов, которые стряпают злободневные однодневки, прикрываясь модным, расхожим термином, а подлинно с о в е с т л и в ы х художников, которые не могут пройти равнодушно мимо болезней и страданий, разъедающих капиталистическое общество, и поднимают свой голос в защиту человеческого достоинства.

Брессон не марксист, ему не подвластно познание научных законов о развитии общества, и было бы наивным и бесполезным требовать от него всестороннего анализа тех явлений, о которых он повествует, но именно то, что обратился к ним он, и, потрясенный до глубин своего сердца, пробил тревогу со своих позиций моралиста, свидетельствует о его социальной зоркости, честности и силе.

Эти качества Брессона, как вегда, особенно четко просматриваются на фоне общего пейзажа сегодняшнего кино Франции. «Новая натуральность», пришедшая на смену «новой волне», не принесла ничего яркого и не выдвинула ни одного значительного художника (за исключением, пожалуй, Бертрана Тавернье). Поэтому имя Брессона все чаще стало сопрягаться с именами Роб-Грийе и Маргарит Дюра, этих, якобы, единственных подлинных новаторов, бросивших вызов засилию короля коммерческого экрана Де Фюнесу.

Нет ничего более ошибочного, чем это сопоставление: Роб-Грийе по-прежнему остается представителем интеллектуального

---

[19] Joel M a g n y. «Cinéma 77», N 223.

фиглярства, приправленного густой смесью политического цинизма и порнографии, а Маргарит Дюра окончательно скатилась в лагерь реакции. В последнем своем опусе «Грузовик» она в продолжении целого часа самолично красуется на экране, читая свой «сценарий» молчаливому актеру Депардье, долженствующему изображать водителя грузовой машины, изредка возникающей на экране. Ее монолог насквозь прошпигован злостной клеветой на французскую компартию, из которой она вышла после восьмилетнего в ней пребывания, — для таких ренегатов, как она, «прошла мода» на коммунизм, и когда-то одаренная сценаристка фильма «Хиросима — моя любовь» ныне облачилась в модную хламиду антисоветизма. Кроме того, эта «Кассандра французского кино», как ее прозвали, пытается выстроить и свою философскую концепцию. Для наглядной иллюстрации ее идеологической позиции приведем одну из ламентаций, раздающихся с экрана:

«Не стоит делать кино, несущее социалистическую надежду. Капиталистическую надежду. Не стоит также делать кино грядущей справедливости, социальной, финансовой или иной. Кино труда. Кино заслуг. Деревьев. Теории. Женщин. Молодежи. Португальцев. Малайцев. Сенегальцев. Интеллектуалов. Не стоит делать кино страха. Революции. Диктатуры пролетариата. Свободы. Любви. Голливуда. Разума. Философии. Не стоит... Стоит — больше ни во что не верить. Кино, идущее к своей гибели, — это единственное кино. И пусть мир идет к своей гибели — это единственная политика»[20].

Как видно, этот коктейль из доморощенного анархизма и мелкобуржуазного эпатажа не имеет ничего общего с часто противоречивой, но по существу всегда честной, выстраданной позицией Брессона.

Да, вопрос о дальнейшей судьбе художника и о степени его влияния на развитие прогрессивных тенденций французского кино по-прежнему остается открытым. Неясно также, как отзовутся на практике нового поколения художников теоретические постулаты книги Брессона о «синематографе», сыграют ли они такую же значительную роль, как в свое время открытие Деллюком законов «фотогении». Вероятно, на это мало шансов по той причине, которую прозорливо сформулировал тот же Франсуа Трюффо, еще будучи критиком, два десятилетия тому назад:

«Теории Брессона настолько личные, что они могут быть применены лишь к нему самому. Возможность существования в будущем «школы Брессона» приводит в трепет самых оптимистичных наблюдателей. Его концепции — теоретические, математические, музыкальные и прежде всего аскетичные, — не рождают некую «тенденцию», но позволяют их автору, являющемуся, по счастью, одновременно требовательным и одаренным художником, стать как бы «господином Испытание», то есть мерилом экранного искусства, а вовсе не Флобером, как это часто повторяют с услужливой любезностью»[21].

Сам Брессон грустно пророчествовал на страницах своей книги:

«Будущее кино принадлежит новой расе молодых одиночек, которые будут снимать, вкладывая свое последнее су, и не дадут поглотить себя материальной рутине профессии»[22].

Тщетные надежды! На своем примере Брессон смог убедиться, что судьба отважных одиночек неизбежно трагична в условиях господства «Его препохабия Капитала». И не потому ли, уже в процессе осознания этой неизбежности, гибнут один за другим и бессловесный Балтазар, и безропотная Мушетт, и безвинная Кроткая, и, наконец, ставит точку, пулей на кладбище Пер-Лашез, студент Шарль, «рыцарь бедный», современный Ланселот, так и не нашедший в американизированных «драгсторах» Парижа животворный напиток из чаши легендарного Грааля.

---

[20] «Cahiers du cinéma», № 278, 1977

[21] «Arts», N 574, 1956.

[22] Robert Bresson. Notes sur le cinématographe, p. 124.

Н. Попова

Встречи с Анджелой Дэвис

Эта книга — о съемках фильма об Анджеле Дэвис. На обложке ее значится: Клод Мэй «Анджела Дэвис. Жан-Даниэль Симон. Встреча. Фильм. Цепь событий» [1].

«Почему возникла эта книга? — пишет в предисловии к ней французский режиссер-коммунист Жан-Даниэль Симон (автор фильма «Где тонко, там и рвется». — *Н. П.*) — Прежде всего потому, что нас не покидало чувство неудовлетворенности, так как в наш фильм об Анджеле Дэвис не вошло столько свидетельств и живых эпизодов — все они казались нам чрезвычайно важными, но не могли быть включены в картину. Ведь тогда она длилась бы часов десять!»

Своеобразную киноповесть Клод Мей составляют путевой дневник, который журналистка вела во время напряженного двухмесячного путешествия со съемочной группой по США, документальные материалы, фактические данные о положении негров, индейцев, «чиканос», записи бесед, интервью с американскими борцами за гражданские права, диалоги Анджелы Дэвис с ее родителями, друзьями и товарищами по борьбе. Предваряет книгу небольшая глава, напоминающая читателю основные вехи ее жизни.

Детство в Бирмингеме. Первые столкновения с расизмом.

Годы учебы. Приобщение к борьбе.

4 апреля 1968 года — убийство Мартина Лютера Кинга. Вступление Анджелы в Коммунистическую партию.

13 октября 1970 года. Арест по ложному обвинению. Всемирная кампания в защиту Анджелы Дэвис.

4 июня 1972 года. Оправдательный приговор,

«Если вы согласитесь, то попробуйте на несколько минут представить себе, что вы — негр, — с этими словами обратился к присутствующим во время судебного процесса один из адвокатов Анджелы Лео Брантон. — Не беспокойтесь. После вы снова станете тем, кем были до сих пор, и обретете свое прежнее безопасное положение. Всего только на несколько минут попробуйте почувствовать себя негром и проникнитесь его мыслями, чтобы я мог объяснить вам, что такое быть негром в этой стране.

Если вы негр, то знаете, что 300 лет назад ваши предки в кандалах были доставлены в эту страну на кораблях, груженных рабами. И вы знаете, что выжили из них только сильнейшие...

Итак, вы были привезены в эту страну... И был установлен закон... названный законом о беглых рабах. Он давал право преследовать раба даже за пределами штата и возвращать его на место, возвращать в цепях. Без разбирательства, без суда присяжных — достаточно простой росписи, удостоверяющей: «Этот раб принадлежит мне».

И вот эта страна провозгласила себя независимой. И декларация, вошедшая в историю как важнейший документ нашего времени, документ, сформулированный и записанный людьми, которые владели сотнями рабов, гласит:

«Мы заявляем, что все люди созданы равными».

Но это лишь означает, что все белые люди созданы равными. А люди черной кожи рассматриваются как люди только на три пятых.

Знали ли вы об этом?..»

Два месяца интенсивной работы. Неустанных поисков и размышлений. Чтобы понять суть сегодняшних событий, приходилось погружаться в историю, досконально изучать биографии будущих героев фильма.

Легендарный Бен Чейвис, первоначально приговоренный к 34 годам тюремного заключения по ложному обвинению в поджоге бакалейной лавки. Съемочной группе удалось добиться с ним короткого свидания.

«Если я сегодня в тюрьме, то только потому, что я — борец, а не преступник... — заявил Бен Чейвис во время этой встречи.— И свободу нам принесет только общественное мнение, по

---

[1] Claude May. Angela Davis — Jean-Daniel Simon. Une Rencontre/Un Film. L'Enchainement. Les Editeurs Fran is Réunças, Paris, 1977.

не правосудие этой страны... Нужно, чтобы мир знал, каким политическим репрессиям подвергаются здесь национальные меньшинства, борющиеся за признание своих прав...

Нужно, чтобы как можно больше людей выразило нам свою солидарность. Нужно, чтобы руководители этого государства поняли: весь мир знает о том, что происходит в Северной Каролине и жертвами какой несправедливости являются члены «уилмингтонской десятки».

Пишите, побуждайте писать других, это поможет нам».

Свидетели обвинения Аллен Р. Холл и Джером Митчелл отказались впоследствии от своих ложных показаний, которые послужили основанием для вынесения приговора десяти из Уилмингтона (в общей сложности 282 года тюремного заключения), и признались, что действовали по наущению прокурора.

Из признания Джерома Митчелла:

«...Во время процесса над десятью из Уилмингтона я лгал почти от начала до конца. Правду я сказал, только когда назвал свое имя и немного рассказал о своем прошлом; но все, что касалось Бена Чейвиса и других заключенных, было ложью... Я выступил свидетелем на этом процессе только потому, что Джей Страуд пообещал мне освобождение через 6 или 7 месяцев. Джей Страуд сочинил за меня показания... так как я ничего не знал об этом деле. Я никогда не видел ни зажигательных бомб, ни тех, кто их делает, никогда и никого не видел вооруженным из этой десятки.

Это заявление абсолютно правдиво. Я делаю его в полном сознании и в соответствии со своей верой. Это правда, и да поможет мне бог.

Джером Митчелл.
11 марта 1977 г.»

Однако судья Фаунтейн, заслушав в мае 1977 года показания Митчелла и Холла, заявил, что дело не подлежит пересмотру, поскольку «конституционные права обвиняемых не были нарушены»!

Вспомним слова Чейвиса: «...свободу нам принесет только общественное мнение, но не правосудие этой страны...». (В 1978 году под давлением международной общественности



Чейвис и некоторые из его товарищей были условно освобождены из тюрьмы под залог.)

И рядом в книге — записи разговоров с прохожими, журналистами.

— В моем городе нет негров и нет негритянской проблемы, — утверждает двадцатилетняя американка.

— Фильм об Анджеле Дэвис? Зачем?

— А разве ее еще не пристукнули?

— В прошлый раз я видел ее по телевидению, в наручниках. И вид у нее был тогда не такой гордый, как сейчас. Зря ее все-таки отпустили...

«Чему научат своих детей и внуков эти люди?» — такой вопрос тревожит автора книги.

В Бостоне Эдварда Кеннеди толпа закидала яйцами и помидорами, угрожая при этом:

«Убирайся, а не то тебя пристрелят, как твоего братца, поклонника ниггеров!»

Добропорядочные бостонские мамаши бросают камни в окна автобусов, развозящих негритянских школьников.

Именно через этот город лежит путь съемочной группы, сопровождающей Анджелу Дэвис на митинг в университет, студенты которого несколько месяцев добивались разрешения на эту встречу.

Студенческая столовая, послужившая залом для собрания, полна переодетых полицейских. И вот Анджела поднимается на трибуну. Она говорит о предвыборной кампании Форда — Картера, о политических заключенных, томящихся в американских тюрьмах, о положении в Бостоне.

Нью-Йорк. Вашингтон. Сан-Франциско...

Митинги, встречи. Раскаленная атмосфера предвыборной поры. Наглые вылазки фашистов. Преступные акции ку-клукс-клана. Демонстрации расистов.

Выступая перед студентами в Беркли, Анджела Дэвис страстно разоблачает расизм и дискриминацию, которой подвергаются негры, индейцы, рабочие мексиканского происхождения. «Быть в наше время человеком — это значит быть борцом», — говорит об Анджеле ее сестра.

И снова — в путь. Калифорния. Университет в Чико. 4000 студентов. Притихнув, они слушают: «Всего в вашем кампусе 12000 студентов, и только 300 из них — негры. А сколько индейцев, сколько цветных? Сколько белых студентов, выходцев из рабочего класса? Но отныне даже тот из вас, кто не связан с рабочим классом, должен понять: если вы не хотите отстать от истории, то должны крепить с ним союз...»

Американские коммунисты давно осознали жизненную необходимость объединения трудящихся разных цветов кожи и последовательно борются против разделяющих их расовых предрассудков: «Расизм — главное препятствие для классового единства черных и белых», — гласит резолюция «О единстве черных и белых», принятая XIX съездом Компартии США.

Слушая Анджелу Дэвис, многие студенты делают записи в блокнотах, как во время лекции, а затем засыпают ее вопросами.

И здесь же, в Беркли, выступление перед женщинами. Анджела говорит о женщине-негритянке, о ее положении в семье, в обществе, о влиянии, которое оказало рабство на отношения между мужчиной и женщиной. «Это преступление — быть в нашей стране женщиной, негритянкой и коммунисткой», — заканчивает Анджела. («А ведь мы такие же люди, как и все. Я люблю жизнь, люблю читать, писать, танцевать», — признается как-то Анджела своим французским друзьям.) После выступления, как обычно, следуют многочисленные вопросы. На сегодня — это последняя встреча. Анджела едет в аэропорт, а съемочная группа до следующего пункта добирается в автомобилях.

Ночь. Спящие города. И вдруг вой полицейской сирены. Может быть, где-то произошла авария? Однако предаваться сомнениям некогда. Все происходит стремительно, как в вестерне. Дорогу преграждают полицейские машины.. Приказ поднять руки. Дуло винчестера упирается в грудь Жан-Даниэля Симона. Мощный электрический фонарь слепит глаза. Проверка документов. Объяснение.

Оказывается, в соседнем городе обворовали магазин киноаппаратуры, и полиция, приняв французских кинематографистов за грабителей, пустилась в погоню. На этот раз инцидент заканчивается мирно, а сколько было случаев, напоминает Клод Мэй, когда известных негритянских лидеров задерживали под каким-нибудь предлогом на автострадах и подвергали незаконному обыску, а то и аресту!

На митинге Коммунистической партии, состоявшемся в крупнейшем нью-йоркском зрительном зале Мэдисон сквер-гарден, партийное руководство обратилось к Симону с просьбой не снимать людей, сидящих в зале. Хотя Компартия и считается легальной, принадлежность к ее рядам приравнивается в США к заразной болезни.

В законе о предоставлении въездной визы в США в одном из пунктов говорится, что виза не может быть дана людям, страдающим заразными заболеваниями (например, туберкулезом), а следующий пункт гласит:

«Законодательство Соединенных Штатов запрещает также... предоставление визы членам некоторых организаций, в том числе коммунистических и примыкающих к ним».

Но съемки в Мэдисон сквер-гарден не состоялись — их запретила дирекция зала, так как авторы фильма оказались не в состоянии заплатить требуемую за использование электроэнергии сумму — 2500 долларов!

Когда к микрофону подходит Анджела Дэвис, зал бурно приветствует ее. И в первых рядах — седой улыбающийся человек — Генри Уинстон, Председатель Компартии США. Покидая стены тюрьмы, где он ослеп в результате восьмилетнего заключения, он сказал: «Они украли у меня глаза, но не зрение».

На страницах книги Клод Мэй оживают судьбы многих борцов Америки за гражданские права, за элементарные права человека.

Джордж Джексон. Из двадцати восьми лет своей жизни одиннадцать он провел в тюрьме и был убит «при попытке к бегству». Известие о его гибели всколыхнуло всех томящихся за решеткой, которые видели в Джексоне героя, и послужило сигналом для бунта в крупнейшей тюрьме Аттика, расположенной в предместьях Нью-Йорка.

Поэт Дельберт Тиббс, приговоренный к смертной казни по ложному обвинению в убийстве. Проведя несколько лет за решеткой, он был выпущен под залог в 90000 долларов. Со страниц книги доносится его голос:

Мне нужен стих, чтобы разрушить
Поэзию и взломать железные решетки.
Стих, который заставит заплакать звезды.
Стих, который сделает тревожным
Сон закованных в кандалы.
Мне нужны такие слова и заклинания,
Чтобы голос мой услышали
Во всем мире.

Мария, десятилетней девочкой писавшая теплые письма солидарности в тюрьму Анджеле Дэвис и не побоявшаяся пересечь Соединенные Штаты, чтобы присутствовать на ее судебном процессе.

Шэрлин Митчелл, член Политбюро Компартии США, исполнительный секретарь «Национального союза борьбы против расистских и политических репрессий». Первая женщина-негритянка, выдвинутая кандидатом в президенты в период предвыборной кампании 1968 года.

«Как в США становятся коммунистом в 13 лет?» — отвечая на этот вопрос Клод Мэй, Шэрлин Митчел рассказывает историю своей жизни.

Нищенское детство в чикагском квартале для цветных и эмигрантов. Вторая мировая война. Первые контакты с коммунистами. Осознание тесной связи между фашизмом, расизмом и дискриминацией. Вступление в Коммунистическую партию. Годы маккартизма. Подполье.

Шэрлин Митчелл и Анджела Дэвис познакомились в 1967 году — их сдружила общая цель и общая борьба. Арест Анджелы, ее судебный процесс разбудили совесть многих американцев. Свидетельствует Шэрлин Митчелл:

«Негры, молодые негры очень изменились. Эволюция происходит прямо на глазах. Например, в районе, где я живу, большая часть людей почти ничего не слышали о коммунизме, они даже не знали, что мы подвергаемся гонениям... Узнав истинное положение вещей, они приняли решение бороться, добиваться того, к чему призывала Анджела: свободы слова, права на политическую деятельность. И комитеты в защиту Анджелы Дэвис начали создаваться по всему городу...

Эти люди выросли в борцов, они возглавили движение в стране. И среди них было много негров, рабочих. В Питтсбурге, например, когда были уволены водители, носившие бутоньерки с лозунгом «Свободу Анджеле Дэвис!», все водители устроили забастовку. Это была первая политическая забастовка в этом районе за многие годы».

Флита Друмго — товарищ Джорджа Джексона по группе «Соледадские братья», с 13 лет познавший, что такое американские тюрьмы, — рассказывает во время беседы с Анджелой:

«Когда проводишь столько времени в тюрьме, начинаешь по-другому смотреть на общество и на самого себя. Раньше я всегда думал, что мне просто не везет, потом я осознал, что дело не в невезении, — твоя судьба предрешена... Ты понимаешь, что тебя просто хотят изолировать...

А н д ж е л а. ...Ты знаешь, когда я познакоми-

лась с Джорджем, меня больше всего поразило то, что он понимал: чтобы победить, все мы должны объединиться — люди разного цвета кожи и белые рабочие. Он часто писал мне, как тюремщики пытаются спровоцировать столкновения между черными и белыми заключенными...

Флита. Да, такое часто случалось... И нам приходилось противостоять этому, смотреть вперед и не поддаваться моменту...

В тюрьме много размышляешь, что же такое политика... Я думаю, сама жизнь — это политический акт...

Когда нас приговорили в первый раз, я спросил Джорджа, кто такие были Энгельс и Ленин, кто эти люди, о которых он мне столько рассказывал... Я попросил его: «Раздобудь мне какие-нибудь их книги, чтобы я знал, о чем идет речь»...

Анджела. Теперь ты знаешь...

Флита. Конечно, потому что я их прочел. Люди пересылали нам эти книги, а мы передавали их друг другу... Как ни тяжело было наше положение, я и там старался не терять времени зря. И многое для меня теперь прояснилось...»

Последние дни с Анджелой. Дом ее родителей в Бирмингеме — печально знаменитой цитадели расизма на Юге. В апреле-мае 1963 года к этому городу было приковано внимание не только всей Америки, но и всего мира. Под руководством Мартина Лютера Кинга здесь началось массовое негритянское движение протеста против рассовой дискриминации и сегрегации.

На расправу с демонстрантами были брошены вооруженные полицейские со специально обученными овчарками. И все же моральную победу одержали чернокожие американцы — расисты вынуждены были пойти на уступки. Однако смириться с этим они не хотели и еще долгое время мстили негритянскому населению города.

«— Я помню, как пылали дом и церковь. Маленькие зеленые коробочки, это что, были бомбы? — спрашивает Анджела у матери.

— Да, их разбрасывали повсюду... В них была взрывчатка...

— И я все думала, куда же бежать, чтобы обрести мир... Я никогда не забуду, как боялась ложиться спать...

И ведь все знали, из-за кого погибли те четыре девочки, что сгорели в церкви, но никто не был задержан».

И вот настал час прощания с Анджелой — до новой встречи, в Париже, на просмотре фильма.

— Какие чувства вызывает у тебя фильм? — спросили Анджелу Клод Мэй и Жан-Даниэль Симон.

Долгое время Анджела Дэвис упорно отказывалась от участия в фильмах и не сразу дала свое согласие Симону.

«Если я и колебалась, то только из опасения, что это не будет отвечать целям нашей борьбы против несправедливости, против неравенства, — объясняет Анджела. — Точно так же я сомневалась перед тем, как взяться за свою «Автобиографию»...

Когда началось движение за мое освобождение, многие из его участников считали, что я должна быть освобождена. Но при этом они не ставили под вопрос саму репрессивную систему, жертвой которой я оказалась наравне с многими другими. Для них речь шла только обо мне. И когда я находилась в тюрьме, то чувствовала себя очень неловко, потому что весь мир требовал: «Свободу Анджеле!», а я знала, сколько заключенных нуждаются в такой же кампании, в таком же внимании общественности... Вот почему я не хотела писать книгу, пока меня держали в тюрьме. Я считала, что гораздо важнее развивать движение, чтобы пробудить политическое сознание мужчин и женщин.

Еще в тюрьме мне предложили сняться в фильме... Но я понимала, что речь идет об очевидной эксплуатации момента, сенсационного характера моей личности. Участвовать в таком фильме мне представлялось бессмысленным. И потому какое-то время я просто отвечала: «Нет, я не хочу сниматься». Ведь, как правило, это были коммерческие фильмы... Сделать по-настоящему хороший документальный фильм очень трудно. Политические документальные фильмы становятся гораздо чаще листовками,

чем подлинными произведениями искусства...

И потом мне трудно было вообразить, как может получиться настоящий фильм из каких-то разрозненных моментов, не связанных между собой эпизодов, из того, что составляет нашу жизнь и наше движение... Разве может показ всей этой повседневности сделать фильм интересным, волнующим, поучительным? Разве сможет все это привлечь внимание публики?..

Для меня важно, чтобы п о с л а н и е дошло до своего адресата. И досмотрев ваш фильм до конца, я поняла, что он может принести пользу нашему движению. Вы показали, как мы действуем, как принимаем решения, как ведем борьбу...»

30000 километров по Соединенным Штатам — в поисках Америки Анджелы Дэвис, Америки негров и всех угнетенных.

«В эту книгу вошло все, что мы открыли и перечувствовали, моменты трудностей и удач, съемки, почерпнутый нами опыт, встречи, дискуссии. Мы постарались остаться верными тому, что увидели и пережили, находясь рядом с Анджелой, верными голосу негритянского народа, зачастую с трудом доносящемуся сквозь тюремные стены», — этими словами заканчивает свою повесть Клод Мэй.

Советские фильмы на экранах мира

После ретроспективы в Лос-Анджелесе

Беседа с Е. И. Габриловичем

По приглашению американской гильдии сценаристов, работающих в Голливуде, я посетил Лос-Анджелес, где проводилась встреча советских и американских сценаристов с ретроспективным показом советских картин, имевшая целью обмен профессиональным опытом.

В США существуют две гильдии сценаристов — Западного побережья, пригласившая нас, и Восточного побережья, сфера влияния которой включает Бостон, Нью-Йорк и Вашингтон. Эти две группы находятся в постоянной конфронтации, и главное обвинение, которое «Запад» предъявляет «Востоку», состоит в том, что вторая группа занимается только защитой профессиональных прав сценаристов и представляет собой своего рода профессиональный союз, в то время как западная гильдия интересуется не только профессионально - техническими вопросами деятельности сценаристов, но ставит перед собой и творческие задачи, а также пытается влиять на взаимоотношения сценариста с режиссером и продюсером.

Что представляют собой гильдии? Это организации, объединившие писателей «нового типа». Они сами называют себя писателями «аудиовизуальной галактики», имея в виду, что их творчество приходит к публике с экранов кинотеатров и телеприемников, то есть в форме фильма, зрелищного искусства. Таким образом, в гильдию входят сценаристы, которые работают не только для крупных фирм Голливуда, но и для телевизионных компаний, а также — для радио. Всего гильдия насчитывает около 1500 членов, это очень солидная организация, имеющая собственный кинотеатр в Лос-Анджелесе.

Существует довольно распространенное представление об американском сценаристе, как об этаком ремесленнике, набившем руку на ремесле, который только и знает, что подновляет и подкрашивает отработанные штампы «железного сценария». Конечно, есть и такие. Они нужны, они необходимы Голливуду, кинобизнесу. Но есть в Америке и высокообразованные, одаренные кинодраматурги — писатели со своим творческим лицом, со своими героями, со своей собственной интонацией.

Во время поездки мне, сценаристу с большим стажем, было интересно познакомиться с принципами создания американского киносценария. Известно, что много споров в нашей профессиональной среде вызывало разделение работы над сценарием по отдельным звеньям — сюжет, ситуация, диалоги. Часто говорилось, что разделение приводит к отсутствию внутренней целостности произведения, к разрушению единой литературной ткани. Можно сказать, что сегодня американские продюсеры почти отошли от дробного метода создания сценария и все чаще признают за сценаристом права на создание целостного, законченного произведения.

Становятся все более популярными сборники литературных сценариев, которые часто представляют собой первоклассную литературу для чтения. Интересно отметить, что

такие сценарии американцы называют «Русским сценарием», признаком его является единая добротная ткань литературного письма.

Встречаясь с американскими коллегами, я видел, что они гораздо полней осведомлены о наших теоретических позициях в кинодраматургии, чем мы полагаем. И, в частности, о трактовке сценария, как факта большой литературы.

Проблема взаимоотношений кинематографа и телевидения в Соединенных Штатах стоит исключительно остро, острее, чем где бы то ни было. Действительно, некоторые кинотеатры в Америке сейчас закрыты в связи с тем, что телебоевики и сериалы, праздничные шоу и концерты уводят зрителей из кинозалов. Но кино не сдается и ведет ожесточенную борьбу за аудиторию. Космогония, фантастика, смешанная с повседневностью, открытая условность, приподнесенная в форме узнаваемой реальности, размах постановок, недоступный ТВ, зрелищность и масштабность — вот что сейчас привлекает американцев к большому экрану. В центре внимания — борьба миров, галактик («Звездные войны»), стихий («Многоэтажный ад»), гигантских тварей («Челюсти», «Кинг-Конг»). Темы космических кошмаров становятся ведущими темами современного американского кино. Технически эти постановки часто очень совершенны, а художественно, увы, бедны и зачастую идейно спекулятивны.

В одном из фильмов, который я посмотрел в этот приезд, — «Контакт: ступень третья», — в основу положен один из самых сенсационных феноменов современности — неопознанные летающие объекты, или «летающие тарелки», как их чаще называют. Картина дала такие неслыханные кассовые сборы, что оставила далеко позади легендарного «Крестного отца», «Челюсти» и «Многоэтажный ад». Физический шок, потрясение — вот на какие зрительские эмоции рассчитана эта лента.

Трудно было предположить, что на этом фоне, для такой видавшей виды аудитории, наши, не рассчитанные на сенсацию, «тихие» картины станут заметным кинособытием. Но просмотры показали, что это так. Открывалась ретроспектива советских фильмов показом «Начала» Глеба Панфилова. Как вы помните, фильм начинается эпизодом из жизни Жанны Д'Арк. По залу пробежал недовольный шепот — все ждали фильма о современности. Позже, во время обсуждения, я был приятно удивлен, что аудитория, столь слабо и приблизительно представляющая себе, что такое небольшой советский город, где происходит действие картины, проникла во внутренний ее смысл, уловила подлинную поэзию нашей жизни. Дискуссия была бурной и очень интересной; понравились Чурикова и Куравлев; судьба советской девушки, ее история — в соединении с судьбой Жанны Д'Арк — оказалась близка и понятна зрителю.

Следующим был показан «Монолог». В чем заключался его успех? Видимо, все дело в человеческой природе. Как ни искалечил ее на Западе XX век, как ни старался подавить, все равно остались в человеке вечные струны, на которые всюду откликается душа. Думаю, именно это заставило девушек и женщин подходить ко мне после просмотра и говорить: «У меня такая же дочка» или «А у меня тоже так было в жизни». Они говорили о том, что в Америке очень многие не знают, что у нас есть фильмы на волнующие темы современной жизни, что было бы очень хорошо, если бы знакомство с советским кино было более глубоким и разносторонним, а не ограничивалось даже такими выдающимися произведениями, как «Война и мир», «Летят журавли» и «Баллада о солдате».

Но пока что, независимо от декларируемого на Западе, в том числе и в США, стремления развивать обмен культурными ценностями с нашей страной, положение в этой области, включая и кинематограф, явно вызывает недоумение. Как часто за последние годы под тем или иным, нередко явно надуманным, предлогом нашим картинам не давали «въездной визы» в США, отклоняли предложенные нами программы для проводимых в этой стране фестивалей! Ряд советских фильмов, приобретенных американскими прокатными компаниями, так и не был показан в кинотеатрах. Все это — правда, как правда и то, что мы знаем об американском кино гораздо больше, чем американцы о советском. Мы можем говорить о стилях и поисках того или иного режиссера, об эволюции Поллака и неудачах Джюисона. Американские кинематографисты почти не имеют данных для подобных рассуждений о наших фильмах. А многих из них, несмотря на широкую антисоветскую кампанию, проводимую реакционными силами США, неизбежно затрагивающую и сферу культуры, наше кино очень интересует. Показательно и отрадно, что фильм «Коммунист», например, ждал в Лос-Анджелесе не просто успех, а настоящий триумф; зрителей волновала правда, корни которой произрастают из народных глубин, им понравились люди, судьбы которых не выдуманы, одержимость главного героя, его убежденность.

У нашего кинематографа богатая история. У него есть настоящее и большое будущее. И если наши творческие контакты с кинематографистами разных государств будут углубляться, от этого выиграем не только мы, но и любая страна, которая искренне заинтересована в упрочении мира, расширении международного сотрудничества.

Беседу вела Е. Ильина

Владимир Амлинский,
Себастиан Аларкон

Здесь, близко, на краю света (Санта-Эсперанса)

Желтая земля в бурых темных разводах с каменистыми сухими, как струпья, образованиями. Ни одного дерева, куста — ничего, напоминающего о жизни и людях.

Над нею висит тяжелое золотистое марево — вечный песчаный дождь.

Вдали, за солончаковыми, бурыми лавами проступают, как мираж, очертания маленького поселка. Уже виден белый конус церкви, кубики домов. Еще мгновение и тень военного вертолета ложится на желтую крышу, и вот теперь уже отчетливо видны колонны джипов, грузовиков с крытыми бортами, подходящие к воротам странного поселка.

У ворот один за другим грузовики останавливаются в тучах пыли. Солдат откидывает полы брезента и появляются люди. Один за другим спрыгивают на землю. Все пространство окружено солдатами. В центре стоит сержант, коренастый, крепенький, похожий на кочан капусты. Он громко выкликает имена по списку, который он прикрепил к ложу своего автомата. Время от времени он поворачивается к кому-то из солдат и кричит:

— Эй, ты, что спишь стоя?!.. Пума второй, перестань жевать!..

И вновь, уткнувшись в список, он выкликает фамилии.

На бывшем футбольном поле в несколько рядов, белея обнаженными телами, стоят люди. Это вновь прибывшие. В ногах у каждого валяется смятая одежда. Подходят солдаты, тычут дулами винтовок в одежду, поднимают ее, просматривают, бросают на землю.

В середине футбольного поля сержант с помощником-солдатом устанавливают микрофон. Их короткие реплики, сопровождаемые ругательствами, то гремят, то глохнут в микрофоне. Сержант наклоняется над микрофоном, хрипло произносит пробное: «Уно, дос, трес».

Открывисто раздается команда, и все затихает.

Четко печатая шаг, в окружении охраны появляются три человека. Вначале они идут ровным строем, затем капитан и капеллан пропускают вперед коменданта. Он подходит к микрофону, достает бумажку:

— Прошу внимания!

Чуть тронув усы, бегло оглядев голых людей, начинает говорить:

— Я не юрист, чтобы объяснять вам ваши поступки, не священник, чтобы разъяснять ваши заблуждения. Я — солдат. Меня поставили сюда для того, чтобы здесь был порядок, чтобы вы трудились, чтобы уважали восстановленный закон. Наша Родина пережила трудный момент. Кучка авантюристов хотела заменить благополучие и достоинство нации — демагогией и революционной болтовней. С этим покончено! Давайте работать вместе, и наступит час, когда все, кто ошибся, будут прощены.

Он отходит назад, поравнявшись с двумя остальными. К микрофону подходит капитан. Голос его ровен и бесцветен, интонации лишены всякого пафоса.

— Ни у кого не должно быть заблуждений насчет жизни в поселении Санта-Эсперанса. Здесь будет установлен режим, отступления от

которого я не потерплю. С подробностями вас познакомит младший офицер. За вашу безопасность отвечаю я. За соблюдение режима отвечаете вы. Кто не захочет ему подчиниться, пусть пеняет на себя. Любые беспорядки, нарушения...

Он остановился. В секундной паузе все явственно услышали далекий собачий лай. Все повернулись. Вдали за решетчатой оградой лагеря в безжизненном буром пространстве пустыни показалась фигурка индейца, ведущего стадо коз. Стоящий сзади комендант сделал жест рукой, и мгновенно вращающиеся на вышках пулеметы повернулись в сторону пустыни. Предупредительный залп поднял тучу песка.

В клубах дыма и рассеивающемся песчаном смерче было видно, как заметались козы. Через секунду они успокоились и поплыли вместе с_индейцем куда-то к горизонту.

— По шесть в комнату По шесть! — командовал сержант.

Они вошли в большую комнату с низкими сводами. В углу ее стояло ведро воды — рацион на всех. Стекла в комнате были выбиты, и Фелинсиндо стал крепить в оконном проеме кусок мешковины с полузаметным следом какого-то рекламного названия. По темной голой стене полз крупный таракан. Непомусено немедленно стал охотиться за ним, догонял его, настигал и всякий раз отпускал. То ли жалел таракана, то ли таракан успевал обмануть его.

На всю эту возню с раздражением поглядывал Карлос. В конце концов он взял башмак и прихлопнул таракана. На лице Непомусено было видно детское огорчение.

Фелисиндо хозяйствовал. Он прибил мешковину гвоздями. Получилось что-то вроде штор.

Фелисиндо отдернул штору.

Показался кусок нежилой улицы с ржавчиной на месте содранных рекламных вывесок, с полусгнившими балками на мостовой. Около порога напротив валялись остатки маленького велосипеда с ободом одного колеса — будто детский скелет.

Фелисиндо стал сметать с деревянного пола толстый слой песка и пыли, битого кирпича. Ему помогал дон Лоренсо, самый старый в этой комнате. Ему было уже за шестьдесят. От их движения бурая волна прокатилась по комнате.

Карлос сунул два пальца в рот, будто хотел вырвать.

В углу в старой банке из-под краски торчал куст кардинала — сухого, колючего растения, чудом сохранившегося здесь. Непомусено подошел к нему и стал поливать из ведра.

— Ты что делаешь, кретин, — Карлос резко шагнул к Непомусено, вырвал у него ведро и поставил на пол.

Только двое не принимали в этой возне никакого участия: семинарист и Пабло. Они стояли у порога и не входили в глубь комнаты. Они были как гости, которые собираются вот-вот уйти.

Но уходить было некуда. Чьи-то руки раздвинули грубые самодельные шторы. Просунулась румяная физиономия сержанта:

— Комната девять. Вы что, оглохли?! Команда! Всем выходить!

На глухой пыльной улочке их выстроили всех в ряд. Сержант выдавал каждому матрац, простыни, одеяла.

Нервное напряжение спало, и ссыльные переговаривались, а Непомусено даже что-то напевал. Сержант услышал рулады Непомусено и усмехнулся. Жестом он подозвал его к себе.

Непомусено браво подошел к сержанту.

— Кру-гом! — скомандовал сержант.

Непомусено так же браво, по-военному, повернулся.

— Итак, для первого раза! — воскликнул сержант и сильно концом сапога ткнул Непомусено в зад.

Непомусено сел на землю.

Сержант сделал это без злости, но с явным удовольствием.

Это было, оказывается, его любимое занятие.

— И запомните, когда вы нарушаете порядок, то я для вас — пинок в зад! Сержант Пинок в Зад, — торжествующе улыбаясь, повторил он.

Комендант проводил совещание с офицерским составом. Кабинет его еще не был оборудован. Двое солдат вешали над письменным столом портрет вождя. Вождь выглядел внушительно. Двухметровый (на самом деле он был почти лилипутик) со всеми орденами и регалиями. Стук молотков все время врывался, перебивал речь коменданта. Собственно, никакой речи и не было. Комендант сидел, курил и, обращаясь к офицерам, не столько давал указания, сколько рассуждал:

— Итак, господа, какова будет линия поведения по отношению к ним? Прежде всего, внутренне разберемся, кто они. Конечно, они — люди, такие же, как и мы с вами — творения нашего господа. Но, думая об этом, не упускайте главного: они наши враги по своему убеждению, по марксистской программе, по всему складу своих мыслей и деятельности. Не забудем и того, что они довели нацию до банкротства. Всегда помните, что в случае их победы вы были бы на их сегодняшнем месте. И я еще не знаю, как бы они поступили с вами. Вот из такой простой предпосылки и вытекает вся наша тактика. Я отвергаю бессмысленную грубость, хамство, но они должны все время помнить: где они и кто они. Поэтому будем проводить гибкую линию. Будем давать им передышки. Будем обращаться с ними, как с людьми, но время от времени будем напоминать им, кто они и где они. Будем держать их в напряжении, в страхе, постоянной неуверенности. Наши враги во всем мире все время шумят о пытках. Это их дело. Я считаю, что мы не применяем никаких пыток. Мы применяем меры необходимого психологического воздействия. Вы меня правильно поняли, господа?

В комнату с шумом входит запыхавшийся сержант. Стоит навытяжку. Комендант продолжает говорить, не обращая на него никакого внимания, будто его и нет. Капитан спрашивает сердитым шепотом:

— Где вы были, почему опаздываете?

— Занимался с заключенными... Раздавал инвентарь, предметы первой необходимости.

— Инвентарь, — ворчит капитан. — Садитесь на место, и чтобы это в последний раз.

На крышах своих новых жилищ стоят и сидят заключенные, работают, стучат молотками. Приводят в порядок прохудившуюся за долгие годы жесть.

На одной из крыш обитатели девятой комнаты. Отсюда, с крыш, хорошо виден весь поселок. Он отнюдь не напоминает привычный лагерь... Скорее, даже наоборот. Во всем облике этого заброшенного городка есть что-то патриархальное. Старая церковь на маленькой площади. Длинная улица — главная, — идущая от церкви. Полуразвалившиеся домики с дворами патио. Каменные канавки для стока вод.

Безжизнен этот город, но хранит следы былого жилья. И только решетка перегораживает его на две зоны. В первой находится помещение администрации, квартируются солдаты. Во второй — большей — дома, где живут заключенные.

Ветер, зарождающийся где-то в песчаной глубине пустыни, сотрясает тонкие стены домов, бьется ржавая жесть. Тучи пыли время от времени поднимаются и обрушиваются на людей и дома.

— Сколько ж отсюда до этой чертовой Фогасты? — спрашивает Карлос.

Он с тоской смотрит на голую песчаную равнину. Взгляд его скользит и утыкается в горизонт.

Все заняты своим делом: угрюмо работают. Никто не отвечает ему. И только дон Лоренцо приподнимает голову.

— А, лучше не считать, друг. Миль шестьсот было когда-то. Да и сейчас вряд ли меньше.

Карлос выплюнул сигарету, посмотрел на дона Лоренцо подозрительно, спросил:

— А ты-то откуда знаешь?

Старик продолжал стучать молотком. Ничего не ответил. Только усмехнулся.

— Все молчим. Помалкиваем... Тени своей боимся, — продолжал Карлос.

— Дай-ка лучше балку, — перебил его Фелисиндо.

Карлос кинул ему балку. Балка не долетела до Фелисиндо и упала в щель крыши.

— Полезешь вниз, — сказал Фелисиндо.

Карлос, худой, бородатый, в расстегнутой рубашке с красным платочком на шее, ловко, спортивно спрыгивает вниз, достает балку.

Снизу он протягивает свои длинные руки и говорит:

— Фелисиндо, на, возьми. — Его подвижное лицо чуть смягчается. Он добавляет: — Можешь кому-нибудь воткнуть в одно место!

Неожиданно возникает резкий, назойливый звук сирены. Слышны далекие хлопки выстрелов, крики, отрывистые приказы.

Карлос быстро взбирается на крышу, к своим. Отсюда виден строй солдат. Они приближаются. Они стреляют из автоматов в воздух без цели. При приближении они кажутся напуганными собственным грохотом. Офицеры кричат: «Всем стоять!»

Все так и остались стоять, кто как был, — с мастерками, с кусками железа в руках, с ломиками. Двое, тащившие тачку с раствором цемента, застыли. Заключенные опустили глаза, старались не привлекать к себе внимания солдат.

А солдаты стояли, как вкопанные, с чуть подрагивающими в руках автоматами.

Все это напоминало детскую игру «замри».

В глазах Карлоса не было страха. Он смотрел на солдат с холодной издевкой. Какое-то неприличное любопытство было в его взгляде, словно бы он наблюдал за совокупляющимися мартышками.

А вдали показалась машина. Она быстро приближалась к воротам. Лязгнули металлические засовы ворот, машина въехала на территорию Санта-Эсперансы. Сирена затихла. Сержант Пинок в Зад крикнул в рупор:

— Отбой! Всем работать!

Взад и вперед ходит часовой. Он рассеянно поглядывает на Непомусено, который идет вдоль решетки. Непомусено ходит так вот уже несколько минут. Вид его так несчастен, что солдат не прогоняет его. Солдат, впрочем, для порядка, крикнул:

— А ну, назад!

Непомусено отошел назад, а потом снова подошел к решетке и, опустив голову, стал ходить туда-сюда. Солдат был занят. Он прислушивался к транзистору, висящему на столбе. Передавали футбольный матч.

Заключенные закончили свою работу. Сидят на ступеньках домов, курят. Последние свободные минуты перед комендантским часом. Из сектора охраны доносятся звуки танго. Ветер то усиливает, то глушит звук.

— Видно, гуляют солдаты, — говорит Фелисиндо.

— Какая ж гульба без девчонок? — говорит дон Лоренсо.

— А может, у них есть!

— Откуда?

— Слушай, дон Лоренсо... Раньше-то здесь как с этим было?

— Хорошо было, — говорит дон Лоренсо.— Здесь и публичный дом был.

— А еще что?

— А еще ресторан, бар, казино, тюрьма была. Кинотеатр.

— И ты здесь родился?

— Здесь. И мой отец здесь родился, и мать.

— А почему же вы все ушли отсюда?

— А потому, что работать стало негде: закрыли селитровые шахты, и народ ушел. Я тогда еще молодой был. Кажется, немцам-владельцам стало это невыгодно. Вот и закончилась Санта-Эсперанса... Многие так и не дошли до Фогасты. Так и остались в пустыне.

— Значит, немец закрыл шахту, и вы расползлись по пустыне, как клопы... Старая психология рабов. Один хозяин отказал в куске хлеба, и раб пошел к другому хозяину.

Старик исподлобья посмотрел на Карлоса. Резко встал и ушел.

Фелисиндо произнес с укоризной:

— Карлос, что ты сегодня, как пес, бросаешься на людей?

Карлос провел ладонью по разгоряченному лицу, усмехнулся, пробормотал:

— Да так... Надоело мне все это.

Транзистор затих. Окончился первый тайм матча. Солдат с огорчением покачивает головой — его команда проигрывает.

Непомусено непроизвольно повторяет движения солдата. Тот поднимает на него глаза.

— Ты что здесь болтаешься! Хочешь, чтобы я тебя пристрелил на месте?

— Давай!

Непомусено выпячивает грудь.

Солдат оцепенело смотрит на него, затем долго причудливо ругается. Непомусено поворачивается к нему спиной и идет назад.

На главной улочке городка прогуливаются заключенные. Здесь мы видим Карлоса, который, сцепив руки, устремленно куда-то идет, потом резко поворачивается и идет назад. Он чуть не сталкивается с молодым светловолосым парнем в цветастой косыночке.

Внезапно на эту узкую улочку въезжает машина.

Люди теснятся к домам. Из джипа выскакивают трое в гражданском с закрытыми лицами. Они хватают парня в косынке и втаскивают его в машину. Карлос пытается вмешаться, хватает за руку одного из людей в гражданском. Тогда двое других сбивают его с ног, хватают и втаскивают на заднее сиденье.

Машина на скорости проносится по узкой улочке.

Дон Лоренсо шел посередине пустой улицы. Он проходил мимо слепых домов с осыпавшейся штукатуркой, без крыш, мимо домов, полузасыпанных песком. Так он и шел бы безрадостно, бесконечно, если бы вдруг все не преобразилось и улочка не стала бы такой, какой была во время его юности.

Был вечер. Все уже кончили работать. На открытой кофейне под полосатым тентом пили пиво его друзья. Они приветливо махали ему рукой: «Иди к нам, дон Лоренсо!»

Но он, не останавливаясь, шел дальше. Дымили жаровни. Уличные торговцы продавали орехи и сладости, любители кидали в квадратный ящик жетоны, стараясь попасть в девятку и выиграть монету. Это была любимая игра бездельников и детей.

Здесь же из открытой двери бара слышался патефон, наигрывавший румбу и корильдо. И девушка, которой он уже не помнил, но узнал, самая первая его девушка, выскользнула из дверей бара, улыбнулась ему и прошептала: «Здравствуй, дон Лоренсо, ты совсем не изменился». Но он посмотрел в зеркало цирюльной и увидел себя, старого дона Лоренсо, морщинистого, в убогой своей одежде.

Цирюльник тоже узнал его, улыбнулся, звал к себе. Но улыбка цирюльника показалась ему странной... Он стоял у умывальника и долго мыл руки.

Весь в белом, он походил на хирурга.

На кресле, запрокинув голову, выставив незащищенное худое горло, с потухшими глазами, сидел Карлос.

Дон Лоренсо пробежал мимо цирюльни и увидел перед собой человека с автоматом, а за ним решетку, надвое разделившую поселок.

В просторной комнате друг против друга сидят заключенные.

«Штатские» в масках с прорезями для глаз и рта. От этого заключенные теряют ощущение реальности. Они не знают, с кем говорят.

Слышно бормотание транзистора. Идет второй тайм футбольного матча. Транзистор стоит в углу комнаты. У каждого из «штатских» свой подопечный. Одни допросы уже идут к концу, другие только начинаются.

Человек в маске спрашивает у Карлоса:

— Карлос Лопес Вальдес, как ты считаешь, чем закончится эта игра? Сумеем мы обыграть этих красных?

— Мне совершенно все равно, — отвечает Карлос.

Гражданский неторопливо, с ленцой, листает бумаги, помешивает ложечкой в кофейной чашке:

— Итак, дорогой мой Карлос, давай-ка вспомним, какие у нас с тобой грешки.

Карлос не отвечает.

— Вот здесь указано, что ты пытался организовать покушение... на вождя.

Он делает паузу.

— Было такое, дружище?

Карлос сидит, опустив глаза, потом тихо говорит:

— К сожалению, такого не было.

Короткий сильный удар. Несколько секунд гражданский ждет, пока Карлос придет в себя. Потом он продолжает:

— Ну и характер у тебя, Карлос. Упрямец же ты, красненький камикадзе. С тобой, видно, давно никто не занимался.

Он прислушивается к заглохшему на секунду транзистору и говорит:

— Вы чего там? А ну, звук подайте. Такая игра!

И снова обращается к Карлосу:

— Ну что, дружище, будем разговаривать?

— Нам не о чем.

Человек в маске долго смотрит на Карлоса, листает бумаги. Потом откидывает все в сторону.

— Говоришь, не о чем. Может, ты и прав. Не о чем, так не о чем.

Человек в маске кому-то в сторону — приказывает:

— Забрать этого!

Распахивается дверь. Карлоса вытаскивают в другую комнату. Там двое рослых людей подхватывают его под руки и волокут куда-то по темному, пустому пространству. Оглушающе звучит назойливая мелодия танго «Лапортенья».

Все тот же назойливый ритмичный музыкальный такт откуда-то издалека проникает под гулкие своды церкви. В божьем храме скамейки свалены грудой. Барьер над алтарем сломан. И только фигурка Христа светится в сумраке, нетронутая временем.

Сверху сквозь щель свода пыльным столбом проходит вниз струя солнца. Она тянется, как дождь. Стучат лопаты. Играет музыка. Только орган молчит. Здесь, в храме, работают трое: семинарист, Фелисиндо и Непомусено.

Фелисиндо подходит к органу, стучит по клавишам. Ржавый звук возникает и затухает.

— Ты умеешь? — спрашивает Фелисиндо у семинариста. — Ведь вас, наверное, учили?

Семинарист точно не услышал его вопроса. Подошел к органу. Тронул клавиши. Возникло какое-то слабое подобие мелодии.

— Ничего... Не дурно, — говорит Фелисиндо. — Видно, не зря ты там болтался, в своей семинарии.

Семинарист ничего не ответил ему, ушел в глубь церкви. Внезапно в сумрак помещения ворвался свет — это растворились двери и вошел капеллан. Он стоял у двери, щурясь, вглядываясь в сумрачное помещение. Затем, различив три фигуры, своим зычным голосом армейского церковника бросил:

— Бог в помощь, дети мои.

Никто из них не ответил. Только Непомусено бочком подошел и что-то прошептал. Священник удивленно повел бровями. Непомусено, склонившись, снова что-то шептал. И, выслушав его, капеллан сказал громко, так, чтобы и остальные слышали:

— Хорошо, сын мой. Церковь остается ею и тогда, когда она бездействует. Я согласен, приготовься.

Рослый капеллан с трудом втиснулся в узенькую исповедальню. А Непомусено приник к ней, шепча ему свои бедные тайны.

— Дурачок, — сказал семинаристу Фелисиндо. — А может, притворяется.

— Как я вам завидую, — неожиданно сказал семинарист.

— Чему?

— У вас на все есть определение. Вот и здесь нашли. А если он просто верит?

— Кому?! Этому стукачу-капеллану?

— Нет, зачем же.

Он снизу вверх смотрит на мерцающее распятие.

— Ему!

— А, ем-у-у, — с иронией, с постным выражением лица говорит Фелисиндо. — Семинарист, а где твоя сутана?

— Ее отняли при аресте, — тихо отвечает семинарист.

— Это хорошо.

— Почему?

— Здесь слишком много грязи, крови, Ты бы сильно испачкал ее. А то ведь очень некрасиво — испачканная сутана.

Из исповедальни, кряхтя, с трудом вылезает капеллан. Долго стряхивает пыль. Потом, обернувшись, зычно приказывает:

— К двум часам закончить всю работу.

Не попрощавшись, он уходит. В сторону алтаря идет Непомусено. Обычно сгорбленный, он распрямляется и что-то шепчет. Семинарист с каким-то новым чувством смотрит на Непомусено.

Тяжелый день работы позади. Они входят в свою комнату, сбрасывают рубашки. Потом они услышали стон.

Дон Лоренсо бросился к кровати Карлоса, поднял одеяло и увидел свернувшегося клубком Карлоса. Они перевернули, приподняли его, и он сделал слабое высвобождающееся движение. Семинарист обмакнул полотенце в воду и стал прикладывать к лицу Карлоса.

В этом белом измученном лице со следами побоев, ссадинами, лишь глаза были живыми; в них светились одиночество и ненависть.

Утра в Санта-Эсперанса холодные. Жмутся к стенам охранники. Наброшенные на плечи пончо не спасают от холода. Покручиваются на крышах стрелки; деревянное ложе уперто в грудь; дула бессмысленно крутятся, угрожают кому-то.

А вдали бесконечная пустыня постепенно наливается соком, обретает цвет с первыми лучами солнца. В глубоко залегших ее трещинах вдали в предрассветный час ползет стадо коз, как всегда погоняемое пастухом-индейцем...

По сонным улицам Санта-Эсперансы тащится допотопная повозка. Позванивают котлы, баки с продовольствием для охраны и заключенных.

И только в комнате тепло от сонного человеческого дыхания. Еще не прозвучал подъем; час самого крепкого сна. И сквозь густой храп прорываются бессвязные, короткие слова... Окликают тех, кто привиделся в этой ночи.

Не спит Карлос. Привстал, хромая, кривя лицо от боли при каждом движении, пошел. Посмотрел на своих соседей. Вот дон Лоренсо с лицом спокойным и светлым. Его угол в комнате оклеен вырезками из старых газет этого городка.

Вот семинарист спит тихо, как бы бесшумно, будто притаился. Над ним на стене — бедное рыночное распятие.

Вот Фелисиндо. К стене кнопками прибита фотография девочки, выходящей из моря. Дочери. И бородатого человека из иностранного календаря — Энгельса.

Вот Пабло. У его изголовья раскиданы книги.

Проковылял мимо этих спящих людей Карлос. Подошел к окну, услышал, как стукнули ворота, увидел, как вытянулись охранники, и капитана, шедшего из зоны охраны в жилую. Его каблуки стучали четко, по-строевому. Он был в темной форме, пистолет в кобуре колыхался при каждом движении. И только цветастое махровое полотенце, перекинутое через шею, было не по уставу.

Капитан шел к футбольному полю. Карлос внимательно следил за ним. Он прищурил глаза.

Теперь капитан двигался в суженном, как бы оптически, пространстве, в воображаемой мушке...

— Ты что не спишь?

Голос шел до Карлоса долго, из какой-то глубины. Занятый другим, он ничего не хотел слышать. Но ответил мирно, спокойно: — Так. Спина ноет.

Фелисиндо поворочался на кровати, глянул еще раз на Карлоса и повернулся к стене.

Капитан уже был на футбольном поле. Теперь Карлос с трудом видел его.

Капитан встал посередине поля, лицом к пустыне. Он снял пистолет, ремень, тужурку, голый по пояс, начал отжиматься от земли, опускаться, падать, переворачиваться и подскакивать до небес.

Это была его любимая зарядка — на рассвете, в одиночестве, лицом к бесконечности.

В церкви идет служба. На скамейках — заключенные. Зеленая ряса на широкой спине капеллана. Алый крест на ней. Капеллан на коленях. Ряса полощется по полу. Слышен его голос, быстро, заученно произносящий слова мессы.

Семинарист ему ассистирует. Берет Евангелие, переносит на другую сторону алтаря.

Крепкий стриженный затылок капеллана. Горят свечи. Колышется зеленая ряса с красным крестом. Шелестит голос. До заключенных еле доносятся слова мессы. Пабло не слушает службу. Что-то пишет. Фелисиндо повернулся к нему.

— Ты что, стихами балуешься?

Пабло, не поднимая глаз, серьезно отвечает:

— Письмо.

Фелисиндо усмехается:

— Как посылать будешь? С голубями, что ли? Отсюда письма не уходят.

— Для себя пишу, — неохотно отвечает Пабло.

— Зачем?

— ?!!!.. Хочу кое в чем разобраться.

— Разобраться... Пока мы тут разберемся, — Фелисиндо делает жест ладонью по горлу.

— Что вы предлагаете? — спрашивает Пабло.

Капеллан повернулся лицом к залу. Семинарист, сложив руки, сел рядом с ним.

Непомусено — весь внимание. Он — в первом ряду.

— Дети мои, — произносит капеллан. — Великие слова Евангелия, изреченные на века, указывают путь к спасению горестно заблудших душ наших...

На задней скамейке вовсе не слышно слов капеллана, только мерное эхо — сквозь душный, прогретый воздух.

Клонится набок голова сержанта. Ему хочется спать. С трудом сбрасывая это сонное оцепенение, разминаясь, он потягивается, встает, стараясь не шуметь, на цыпочках идет к выходу. Тут же он замечает солдат, гоняющих на поле футбольный мяч, и одним негодующим жестом прогоняет их. У входа в церковь с автоматом на шее стоит дневальный. Сержант Пинок в Зад останавливается около него. Дневальный заговаривает с сержантом. Их разговора не слышно, но видно по жестам, что дневальный на что-то жалуется, обиженно разводит руками, показывает на живот...

В последнем ряду на скамейке сидит Карлос. Время от времени он оборачивается. Прислушивается к разговору сержанта и дневального, смотрит, как бы сквозь площадь, туда, куда ушли солдаты, только что гонявшие в футбол. Вот они остановились, присели в тени. Вот за решетчатой оградой появился джип. А капеллан продолжает свою воскресную проповедь:

— Ваши души, огрубевшие и ожесточившиеся, следует отогреть. Они способны любить. Они должны любить. Здесь, в этой обители, вы не найдете врагов. Истинные ваши враги — не здесь. Они, эти истинные ваши враги, далекие от народной почвы, от интересов нации, поощряемые чужестранцами, натравили вас на ваш же собственный народ, решили оторвать вас от почвы, от господа.

Семинарист исподлобья глядит на капеллана, сцепив тонкие пальцы, слушает.

Фелисиндо, со скрытой усмешкой время от времени поглядывает на семинариста. А капеллан меж тем продолжает:

— Пройдет пора отчуждения, ненависти. Мы рождены под одним небом. Мы — одна нация. Забудем же про побежденных и победителей. Будем создавать единый счастливый общий дом для нашего многострадального народа.

Таинство службы вершилось. Капеллан подошел к семинаристу. У семинариста в руках было два кувшина. Один — с вином, другой — с водой... Глаза капеллана прикрыты, он творит молитву. В руках его жертвенная золоченая чаша. Каллис. Семинарист должен налить вино и воду в этот сосуд.

Капеллан ждет, но привычного звука льющейся жидкости не слышит. Тогда капеллан открывает глаза. Перед ним стоит семинарист. Семинарист стоит неподвижно. Вся фигура его напряжена, скована, глаза опущены.

— В чем дело? — округлив глаза, прошептал священник.

Руки капеллана подрагивали: он устал держать их с протянутым сосудом. Семинарист побледнел, чуть отступил назад, с отвращением глядя на белые, холеные руки священника. Все внимательно смотрели на них. Священник пристально, уже с холодком посмотрел на семинариста и сквозь зубы процедил:

— Помните — где вы находитесь.

Семинарист начал лить вино и воду в чашу — каллис.

Капитан как всегда шел на рассвете на футбольное поле. Утро было холодное, чистое. Все было в порядке, посты сменились. Солдаты не дремали, как это часто бывает на рассвете, а дружно вытягивались при его появле-

нии. Был только один участок, где не было солдат. Но, казалось, в этом нет необходимости. Угол жилой зоны при входе в зону охраны. Қапитан легко и радостно шел, звонко отбивая шаг, гулкий в этой розовой тишине.

Он не замечал вначале никакого движения, шороха.

Потом он увидел, что кто-то кошкой выпрыгнул из дверей барака и бросился на него. Он услышал голос: «Стой! Не шевелись!» Ощутил ледяное колючее прикосновение. Это нож был приставлен к его шее. Сзади стоял Қарлос.

Қарлос тихо говорил ему:

— Хоть одно слово скажешь — убью тут же, на месте.

Рука Қарлоса уже тянулась к его кобуре. Қарлос взял пистолет, сказал:

— Иди вперед!

Қапитан, все еще пытаясь сохранить достоинство, все так же прямо, но с лицом бледным, растерянным пошел впереди Қарлоса на два-три шага. Солдат на посту, увидев это, приподнял автомат. Қарлос приказал:

— Бросить оружие!

Қапитан тут же повторил эту команду.

А через несколько секунд комендант увидел своего капитана.

Тот входил в комендатуру в сопровождении рослого парня с пистолетом и ножом, приставленными к спине капитана. Он уронил на пол чашечку с кофе.

— Не двигаться! Тихо! — пересохшим голосом сказал Қарлос. — А вот это отдайте мне.

— Что вы хотите? — комендант поднял на него белое лицо и положил на стол черный аккуратный браунинг, маленький, как зажигалка.

— А сейчас оба к стенке... Потом поговорим.

Қапитан встал лицом к стене. Рядом с ним нехотя, медленно встает комендант. Рука Қарлоса с пистолетом была нацелена на их спины. Другой рукой он быстро шарил по письменному столу, по шкафчику, стоявшему рядом. Через несколько мгновений он нашел то, что искал. Он швырнул им наручники. Қапитан резко уклонился от летящего металлического кома.

— Надеть немедленно, — приказывает Қарлос.

— Молодой человек... Қак вас зовут? — спрашивает комендант. — Объясните...

— Надеть! — крикнул Қарлос. — Я шутить не собираюсь!

— Сопляк, — сказал капитан и выругался.

— Не надо, капитан, — сказал комендант и сам прищелкнул свою руку к руке капитана. — Сохраняйте выдержку.

— Ну вот так-то, — сказал Қарлос. — Теперь можете сесть.

Скованные наручниками, капитан и комендант сидели перед Қарлосом. Қарлос сунул браунинг в карман, щелкнул предохранителем большого армейского кольта.

— Слушайте, молодой человек. Не проще ли нам договориться. Может, вы хотите уйти на свободу?.. Так бы сразу и сказали.

Қарлос молча посмотрел на коменданта и ничего не сказал. Қомендант еще что-то продолжал говорить, увещевая, успокаивая, но его голос уже не был слышен. Қарлос посмотрел на капитана. Тот сидел поджав губы, сузив темные ненавидящие глаза, узколицый, с длинными белесыми бачками на худых щеках.

В утреннем кафе на площади огромного города сидит Қарлос. Такой же, как и сейчас, в узенькой, облегающей плечи рубашке, полузастегнутой, открывающей худую безволосую грудь, с красным платочком, бородатый, с сумрачными глазами.

Қафе — полупустое в этот час. Две девушки-студентки в углу и пожилой человек, склонившийся над разбросанной по столику толстой газетой.

Видно, как начинается, нарастает деловая жизнь города: открываются жалюзи маленьких магазинов, клерки, деловые стройные девушки спешат на работу, возникают голоса радио, магнитофонов, музыка из автоматов. Қ дверям отеля напротив подъезжают такси и пустой сверкающий туристский автобус.

Официантка, высокая, длинноногая, с милой улыбкой склоняется над Қарлосом. Он торопливо, не глядя ей в глаза, что-то заказывает. Она отходит.

У выхода, у сверкающей никелем кассы, сидит хозяин. Разговаривает с какой-то пожилой женщиной. Рассеянно смотрит на посетителей.

Взгляд его на секунду задерживается на Карлосе. Карлос встречается с ним глазами и отводит взгляд. Лицо кажется Карлосу знакомым.

Карлос доедает свой завтрак: яичницу, сок, кофе. Затем быстро встает.

Хозяин отвлекся, отошел в сторону. Карлос проходит мимо хозяина, и вот он уже на площади.

Хозяин спрашивает что-то у красивой официантки. Та отрицательно качает головой.

— Парень, эй, парень! — кричит хозяин.

Бежит к Карлосу. На площади все разрастающийся сверкающий поток машин катит прямо на Карлоса. Он лавирует между ними, застопорив движение.

За ним бежит хозяин. Карлос уже на другой стороне площади. Он ускоряет ход, удирает. Свистит полицейский. Поворачивается с усмешкой девушка в коротеньких красных шортах, с длинной сумкой через плечо.

Бежит Карлос — оборачивается. Хозяин догоняет его; и он видит крупно, отчетливо отвратительное лицо этого хозяина с поджатыми губами, с длинными, узкими белесыми бачками на худом лице. Лицо капитана.

За столом напротив Карлоса сидят скованные наручниками капитан и комендант.

— Мы готовы сделать для вас что-нибудь, — говорит комендант. — Но при условии, что вы проявите благоразумие.

— Условия диктую я.

Он жестом указывает коменданту на сигнальный пульт внутренней связи.

Сторожевые вышки опустели. Ворота лагеря были открыты. А на футбольном поле, в левой половине, в облаках пыли расхаживали, возбужденно переговариваясь, перекликаясь, заключенные. На другой стороне стояла лагерная охрана. Все они были без оружия. Но выстроились четко в ряд, с растерянным видом, как бы ожидая чего-то, может быть, команды от своих командиров. А командиры в наручниках находились в отдалении, у входа в жилую зону. За их спинами стоял Карлос, с наведенными на их затылки двумя пистолетами.

Перед солдатами ходил сержант Пинок в Зад. Он все время повторял:

— Все нормально, парни, все нормально, сейчас разберемся.

И, как вначале, один из солдат тащил к начальникам микрофон. Капитан стоял с деланным спокойствием, время от времени поглаживая свои баки. У коменданта же был привычно озабоченный вид, как всегда, когда проводилось общелагерное мероприятие. Но вот в строю заключенных началось какое-то движение. Строй начал рассыпаться. Казалось, еще секунда, и они побегут по полю.

Комендант тихо сказал капитану:

— Оставить на месте.

Капитан четко, раздельно сказал в микрофон:

— Всем не двигаться! Оставаться на местах. Сейчас к вам обратится комендант.

Комендант придвинулся к микрофону. Шаг вперед сделал и Карлос.

— Этот человек, — сказал комендант, кивнув на Карлоса, — потребовал от нас, чтобы мы не препятствовали вашему уходу из лагеря. Хорошо, мы согласны. Я дал команду охране не стрелять в вас. Те, кто хочет, могут покинуть Санта-Эсперансу. За дальнейшее я не ручаюсь.

— Вы этого хотели? — вполоборота бросил он Карлосу.

— Да, — вполголоса ответил Карлос. — Не оборачиваться.

Комендант повернулся лицом к полю. Снова наступила тишина:

— Вы свободны, братья! — воскликнул Карлос.

Но никто из людей не двинулся. Все чего-то ждали. И охрана и заключенные. Несколько человек из первых рядов двинулись с места. Охрана стояла так же, опустив глаза. Кто-то из солдат улыбался, будто был на необычном представлении. В широко распахнутых воротах желтела пустыня.

Из ряда заключенных неожиданно вышел Фелисиндо. Он пошел по полю. Никто не препятствовал ему. Он шел прямо на микрофон. И голос его зазвучал в микрофоне:

— Друзья, я считаю эту акцию безумием. Никто из нас не дойдет до Фогасты. Тут шестьсот миль. Через час они поднимут вертолеты и начнут расстреливать нас с воздуха. А завтра они используют этот массовый

побег для травли всех политзаключенных страны. Кому от этого польза? Карлос, ты желаешь свободы, но толкаешь людей к верной гибели. Здесь никто не пойдет за тобой.

Карлос все еще продолжает стоять с вытянутыми руками, сжимая оружие. Еще как бы не понимая того, что произошло. Лицо его потускнело, заострилось. Он опустил оружие. Он еще раз посмотрел на людей. Все они затихли. Никто не двигался. Желтое, бесконечное пространство с темными точками валунов лежало перед ним. Земля дышала жарой. Он пошел медленно в сторону пустыни, он все время сглатывал, будто задыхался. Он не оборачивался, но никто и не догонял его.

Сзади была Санта-Эсперанса, впереди — душный, плавящийся океан песка. Он шел и шел вперед.

Фигура его все уменьшалась. Но была еще видна. Потом все увидели, что он остановился.

В зале лагерной администрации собрали экстренное совещание офицеров и младших чинов. В помещении накурено. Сквозь большие зарешеченные окна первого этажа видно, как торопливо проходят солдаты. Комендант говорит, обращаясь к залу, как всегда негромко, сохраняя спокойствие.

— Мы предались благодушию. Мы забыли, с кем имеем дело. Так вот, сегодня вы увидели подлинное лицо врага.

Сзади него, за столом, выбритый до синевы капеллан в светском костюме поддакивал, искоса поглядывая на капитана. Тот сидел не за столом, а сбоку, на стуле, подобранный, сосредоточенный. Капитан поднялся с места.

— Я готов принять все прямые и косвенные упреки. Мы все каждодневно допускаем нарушения устава. Устав обязывает командиров лагеря передвигаться с охраной. Я готов нести любое дисциплинарное наказание, вплоть до разжалования.

В зале возник шумок.

— Но, — продолжал капитан, — я ставлю перед вами вопрос о суровом наказании преступника. О наказании перед строем заключенных, а также в присутствии всего личного состава. Я считаю, что необходимо применить крайнюю меру.

Капеллан переглянулся с комендантом.

— Я лично против такой меры, — сказал комендант. — Она приведет лишь к ожесточению. К тому же, как ни странно, все случившееся доказало правильность нашей системы. Никто не пошел за преступником. А сам преступник, поняв бессмысленность своей акции, вернулся.

Капитан неожиданно взорвался:

— Так что же случилось! В чем наша вина? В том, что я не взял солдата в сопровождение? Это случайность. А суть в том — что они не боятся нас. Они всегда знают, что мы не решимся. Они знают, что мы будем оглядываться на кого-то: на столицу, на общественное мнение, на начальство. Мы боимся их больше, чем они нас. Мы все время играем друг с другом в принципы, в воспитание, черт знает во что. Я могу вам сказать, почему вы хотите простить этого человека. Не из милосердия. А только лишь потому, что боитесь огласки инцидента. Боитесь, что там, — он показал пальцем в потолок, — наверху, узнают и не погладят по головке...

— Прежде всего вас, — вставил комендант.

— Да, и меня! Да и всех остальных. А меня, знаете ли, моя конкретная судьба не беспокоит.

— Что же вас, позвольте спросить, беспокоит? — не без иронии спросил комендант.

— Будущее нашего дела.

— Браво! — сказал комендант.

Капитан сел. Комендант собрался, оглядел всех и сказал:

— Из горячей речи капитана я делаю вывод, что он тяжело переживает случившееся. Это верный признак того, что он сделает серьезные выводы. И не только он. Вы все. Наивно думать, что, расстреляв этого парня, мы решим все проблемы. Мы их только усложним... И хватит заниматься безответственной болтовней. Нам доверили этот участок не для того, чтобы кто-то самоутверждался за счет других. Работать надо. Руководство, наш вождь учат нас самым разнообразным формам и способам воздействия. Наша нравствен-

ная правота дает нам возможность убедить этих людей, не прибегая к выстрелам. И мы пойдем этим, более трудным, но плодотворным путем.

Заключенный с маской на лице. Тишина. Звуки все того же, чуть приторного, тягучего танго из приоткрытой двери. Голос офицера, сидящего к нам спиной:

— Значит, ты участвовал в нападении на командиров лагеря?

— Вы же знаете, что нет.

— Ты лжешь. Признайся в своем участии.

— Я не могу признаться... Я ничего не знал.

Резкий, неожиданный удар кастетом. Маска смята. Расплывающееся красное пятно. Рука офицера резко поднимает край маски. Окровавленное белое лицо дона Лоренсо. Сквозь выбитые зубы ему вставляют в рот концы электропровода.

Начался обычный день работ. Заключенные расчищали старый рудник, возились на железном кладбище, таская полусгнившие остатки старых вагонеток.

Непомусено достал откуда-то старое железное колесо. Он катил его, а затем, придав колесу ускорение, пустил. Катится железное колесо. Непомусено бежит за ним, но не догоняет. Колесо падает в облаке пыли. Непомусено наклоняется над ним, и вдруг — крик восторга:

— Что я нашел!

Никто и внимания не обратил на его крик. Все мрачно таскали железный лом — под присмотром автоматчиков. Но Непомусено пританцовывал и продолжал кричать:

— Смотрите, смотрите! У нас есть музыка.

— Какая еще, к чертовой матери, музыка, — сказал Фелисиндо.

В руках Непомусено был остов старой шестиструнной гитары. Пабло с неожиданным интересом посмотрел на нее.

— А ну-ка, дай!

Он прижал ее к груди и сделал движение рукой, будто играл.

— Хорошо играешь! — радовался Непомусено.

— Когда-то в детстве играл. Родители сажали за фортепьяно, за скрипку, а я бренчал на гитаре и малевал что-то красками. Музыканта из меня не вышло. А на концерты Сеговии я любил бегать. Видно, больше Сеговию мы не услышим.

— Почему это? — спросил Фелисиндо.

Пабло не ответил ему. Он бросил гитару на землю, отряхнул руки от пыли.

— А может, зря, что не рванули весь этот лагерь вместе с потрохами, — сказал он.

— И куда? На тот свет? — спросил Фелисиндо.

— Лучше тот, чем этот, — сказал семинарист.

— Для тебя хорошо — ты-то наверняка в рай... а нам куда?.. Нет, братцы, похоронить себя мы всегда успеем. Рано вы начали поминальную петь. И уж, во всяком случае, прежде чем мы здесь подохнем — надо, чтобы весь мир узнал, что такое Санта-Эсперанса.

Он посмотрел на семинариста и добавил:

— А я лично подыхать не собираюсь.

Комендантский час был объявлен раньше. Сигнала отбоя не было. Все сидели в помещениях. В девятом бараке метался и стонал на кровати дон Лоренсо. Лицо его было изуродовано. Семинарист макал полотенце в ведро с водой. Вода кончалась. Нестерпимая духота еще не уходила.

В этот час коменданта мучила старая болезнь. Он сидел на террасе, скривясь от боли. Перед ним стояли флакон с белой, как молоко, жидкостью — лекарством, бутылки с минеральной водой.

Белый домик, наспех перестроенный, остался еще от немцев.

Комендант смотрел, как садилось солнце. Рубиновое, оно казалось издали каким-то инопланетным пространством. Вошел его адъютант:

— Там требуют, чтобы вы пошли в барак, грозят голодовкой.

— Что предпринять? — с раздражением сказал комендант. — За каждым пустяком бегаете ко мне.

— Придется забрать всю комнату, — полувопросительно сказал адъютант.

Комендант налил ложку белой густой жидкости, не проливая выпил, чуть поморщился.

— Забрать... Штампами мыслите.

И подумав, приказал:

— Зовите старшего по бараку.

— Сюда? — удивился адъютант.

Комендант не ответил. Он не любил повторять приказания.

Фелисиндо вошел. Его сопровождали двое рослых парней из вновь созданной специальной охраны. Комендант жестом приказал Фелисиндо подойти ближе. Жестом же отодвинул солдат. Фелисиндо, рослый, громоздкий, широкоплечий, стоял над низким стеклянным столиком. Перед сидящим комендантом.

— Садись, — сказал комендант.

Фелисиндо посмотрел — стула не было. Солдат быстро принес кресло. Теперь Фелисиндо неловко покачивался в качалке. Странно ему было сидеть в качалке, будто он начальник. Комендант медленно пил минеральную воду. Фелисиндо смотрел, как зачарованный, на бокал с водой. Багрово светилась вода в бокале коменданта.

— Хочешь? — спросил комендант и, не дожидаясь ответа, плеснул в другой бокал.

Стараясь не суетиться, не спешить, сохраняя достоинство, Фелисиндо протянул руку. Пил он, прищурив глаза, со сладкой мукой. Это была холодная минеральная вода из источника Велькаса.

— Видишь ли, единственная моя радость здесь, — сказал комендант, — это глоток минеральной воды и зрелище заката.

Фелисиндо молчал.

— Человеку ведь немного надо, — говорил комендант. — А что тебя привело ко мне?

— Это связано с Карлосом.

— Да-да... Этот молодой человек... Неприятное дело.

— Вам известно, очевидно, что Карлос действовал в одиночку. Мы ничего не знали о его плане. Мы не поддерживали его.

— Ну, предположим.

— Но пытают всех поголовно.

— У нас нет и не было пыток. Запомните это, — голос коменданта стал жестким. Он произнес раздельно: — Не было и нет!

— Но мы не собираемся молчать.

— Ну и не молчите, ради бога. Языки пока при вас, пользуйтесь случаем. Что вы еще приготовили?

— Мы собираемся объявить массовую голодовку.

— Вас что, слишком сытно кормят?

— Шутки ваши неуместны. Если вся Санта-Эсперанса объявит голодовку, не думаю, что вам поздоровится.

— Не пугайте меня своими выдумками. Вся Санта-Эсперанса может подохнуть. Никто об этом не узнает. В этом прелесть нашего отдаленного района.

— Узнают. Рано или поздно придется ответить.

— Перед кем?

— Перед народом.

— Народ... — комендант усмехнулся. — Я обожаю эти ваши пропагандистские термины. А знаете ли вы, что такое «народ»? Я-то знаю. Это вроде пустой бочки от вина. Я крикну в эту бочку: «А!» Бочка ответила: «А-а-а-а!». Я сказал ей: «Э!» Бочка ответила: «Э-э-э!» Ваш «народ» шел с красными флагами за вами. Теперь он пойдет с белыми — за нами. Кто снизит на эскудо цену на капусту, за тем и пойдет. Вот что такое ваш «народ», или как вы, коммунисты, обожаете говорить «народные массы».

— А у вас фразеология диктаторов... Впрочем, новые диктаторы, кажется, хитрее, они божатся своей любовью к народу.

— Так вот, — жестко сказал комендант, — и запомните мои слова. Ваш «народ» всегда шел за диктаторами. Он любит целовать железную руку.

— От ваших железных рук уже дышать нечем.

— Наивный вы человек, или притворяетесь таким. А что бы делали вы, интересно, если бы мы оказались в ваших руках? Как бы вы поступили со своими врагами? В чем дело, наивный человек? Заметьте, мы еще пока не идем до конца... Где ваш Карлос?

— Его изолировали от нас. Он в одиночной камере.

— Но он жив... Он жив — не расстрелян. На это вы не обратили внимание?

— Дона Лоренсо, старого человека, били ваши садисты!

— У нас никто никого не бьет, — так же спокойно сказал комендант. — Поэтому ваши протесты я не принимаю. Есть еще что-нибудь?

— Люди болеют. Некоторые в тяжелом положении... Нет никакой медицинской помощи, лекарств, не хватает воды.

— Может, предложите здесь клинику открыть? Санта-Эсперанса не для больных людей. Здесь для них плохой климат.

И, усмехнувшись, он добавил:

— Поймите, вы проиграли. Вы проиграли. Здесь могут вас расстрелять, повесить вниз головой. У вас нет правды. Но никто ведь не расстреливает вас... Пока. С вами разговаривают, вас выслушивают. Вы просите лекарств? Подумаем. Возможно, дадим. Разве вам здесь так плохо? В истории мировых лагерей, поверьте, наша Эсперанса далеко не худший вариант. Любите свою Эсперансу, и она ответит вам тем же.

Давая понять, что разговор окончен, он показал на бутылку с водой:

— Возьмите с собой.

Фелисиндо стоял секунду, колебался.

— Возьмите. Не притворяйтесь, что вы такой непримиримый. По глотку вашим друзьям. И пусть они скажут спасибо коменданту.

Фелисиндо взял бутылку.

Многолюдные толпы людей на улицах; много молодых лиц. Взявшись за руки, с красными флагами, с серпом и молотом, люди идут по центральной улице. Мы видим и Фелисиндо. Он в первом ряду, он поднимает руку с двумя пальцами буквой «V». Знак победителей.

Улица оцеплена солдатами. Некоторые солдаты поднимают руки с двумя поднятыми вверх пальцами. Другие смотрят равнодушно. Фелисиндо идет впереди. Цветы и флаги, красный цвет. Лозунги, транспаранты. «Свобода и Победа» — написано на этих лозунгах. ПОБЕДА И СВОБОДА.

Фелисиндо кажется очень молодым.

Вот он поднимает глаза: на крышах домов — люди. Они машут ему и его товарищам руками. Он тянет вверх свою руку. На верхних этажах респектабельных зданий слегка притворены жалюзи. Молчаливо настороженно, неодобрительно смотрят оттуда глаза.

Наступает короткая пауза. Тишина. И в этой тишине слышен странный металлический звон. Женщины на балконах, нарядные дамы высокородных семейств, протестуя, яростно стучат кастрюлями. Злые женские лица. Но общий грохот ликования поглощает этот звук. Только видно, как они уже без звука стучат кастрюлями.

Впереди со своими друзьями идет Фердинандо. Огромной нескончаемой цепью на тротуарах, на грузовиках стоят люди. СВОБОДА И ПОБЕДА. И снова поднимает он глаза к балкону нарядных домов центра. Там молчат. Приветствуют. Усмехаются. Боятся.

Один человек с лицом, напоминающим лицо коменданта, прищуривает глаза, складывает кулак в воображаемый пистолет и тщательно целится в Фелисиндо.

Вечером в Санта-Эсперанса. Закончились работы. Люди моются на улице у ручных рукомойников. Другие, полураздетые, ожидают. Несколько человек на окраине еще продолжают работать: роют котлованы. Это — девятый барак.

Сержант Пинок в Зад подходит к ним, закуривает.

— Привет, работяги.

— Привет, сержант.

— Ну что, старичок, ожил? — обращается Пинок в Зад к дону Лоренсо. — Совсем молодец...

— После ваших костоломов...

— Ты же знаешь, что это не мои парни.

— Все ваши парни одинаковы, — вмешивается Фелисиндо.

— Сами виноваты. Вы бы держали вашего психа на привязи. Учтите, всем от него горе будет.

— Сержант, скажи, как он там? — спрашивает Фелисиндо.

— Как? Сидит там в одиночке с мышами.

Сержант посмотрел на часы, придал своему всегда румяному лицу строгое, официальное выражение и приказал солдатам охраны:

— Работать им — до десяти. Ты лично отвечаешь. Потом все немедленно в барак. На улицу им не выходить.

Темнело. Они рыли жесткую каменистую землю. Вдали гулко, протяжно шумела пустыня. Рваные облака стелились очень низко.

— Комачака начинается, — сказал дон Ло-

ренсо и продолжал. — Это еще ничего... Песчаный буран — это похуже...

Фелисиндо спрыгнул на дно котлована и пальцем подозвал дона Лоренсо. Дон Лоренсо с трудом сполз на скользкое дно котлована. Фелисиндо неожиданно сказал ему:

— Дон Лоренсо, друг, скажи, возможно ли выйти человеку отсюда?

Дон Лоренсо молчал. После паузы ответил:

— Очень трудно... Для человека нездешнего — невозможно. Есть тут один каньон...

Фелисиндо поднял лицо, сказал тихо, с надеждой:

— Ты бы мог... Мы бы помогли тебе.

Помешкав, дон Лоренсо ответил:

— Нет, Фелисиндо, я не дойду.

У железных ворот Санта-Эсперансы остановился джип. Из машины вышли двое солдат с чемоданами в руках, а вслед за ними женщина. Она исчезла на секунду в проходной, затем появилась снова, и вот уже шла по главной улице Санта-Эсперансы. Все разговоры прекратились. Все глаза были обращены в ее сторону. Кто-то присвистнул. Кто-то чмокнул. Кто-то поцеловал свою ладонь. Кто-то застонал в восхищении. Шла женщина. Высокая молодая женщина. Она была в джинсах, туго обтягивающих ее полные бедра. В больших очках, делавших ее похожей на летучую мышь. Живая женщина шла по Санта-Эсперансе. Казалось, она прилетела с другой планеты.

Семинарист, молча, не отрываясь, следил за женщиной и за каждым ее движением.

— Как вы решились приехать в наши богом забытые края? — комендант спрашивал и одновременно наливал девушке и капитану виски. Тихо наигрывал магнитофон на веранде у коменданта.

— Попасть сюда было труднее, чем в любое место страны. Меня проверяли, просвечивали, будто здесь не лагерь, а атомный полигон.

Она говорила с радостным возбуждением. с интересом оглядывая все вокруг: пустыню, закатное небо, светлую веранду, двух мужчин, старающихся быть безукоризненно галантными.

— Не уверен, что Исабель так уж повезло, — сказал капитан.

— А я думаю, что ей очень повезло, — возразил комендант. — Она увидит здесь настоящую трудную жизнь.

— И самых больших мерзавцев, какие есть в этой стране... Марксистских негодяев, анархистов, разного рода выродков.

Улыбнувшись, Исабель сказала:

— Но также я увижу и вас, капитан, и вас, комендант.

— Исабель, — сказал комендант, — я ручаюсь, вам здесь будет хорошо. Что же касается нас с капитаном, привыкнете: я говорю белое, он говорит черное, я — да, он — нет. Но, в сущности, мы дополняем друг друга.

— Мы спаяны с ним в одно целое, — усмехнувшись, добавил он. — Не так ли, капитан?

Капитан нахмурился, промолчал, налил виски, залпом выпил.

Чуть захмелевшая Исабель, лукаво глядя на офицеров, говорила:

— Не думайте, что мы, женщины, так уже беззащитны. О, поверьте, капитан, меня ничего не пугает здесь.

Она встала и подошла к краю веранды. Капитан и комендант, как по команде, проводили ее взглядом. Длинная узкая юбка подчеркивала гибкую, ладную фигуру.

— Браво, Исабель, — сказал комендант. — И давайте, друзья, не будем так серьезно относиться к жизни. К этой серьезной жизни надо относиться легче. Верно, Исабель? Сегодня у нас большой праздник.

Он включил магнитофон.

— Потанцуйте, капитан. Я предоставляю вам первый танец.

Капитан помешкал, пробормотал:

— Мне сейчас не хочется, комендант.

— Тогда придется мне.

Комендант налил виски в бокал, отхлебнул, приговаривая:

— Что со мной завтра будет...

Помолодев на глазах, пружинисто он подошел к Исабель, протянул ей руку, уверенно, мягко привлек ее к себе.

Он давно и хорошо знал эту науку, комендант Санта-Эсперансы.

Капитан же сидел на кресле-качалке, растревоженный, хмурый. Курил. Солнце зарывалось в песок. С веранды в тишину Санта-Эсперансы доносились звуки любимого танго «Ла портенья».

В девятом бараке горит свечной огарок. В кровать Фелисиндо утыкалась кровать семинариста.

И сейчас Фелисиндо сидел на своей кровати и шепотом говорил:

— Пойми, это единственное, что мы пока можем сделать.

— Но почему именно я?

— А кто еще...

— Пабло.

— Пабло совсем другой человек... и потом не может спрятаться в городе... Его возьмут тут же. У тебя другие возможности... Ты можешь скрыться в монастыре, в семинарии. Ты — единственный, у кого есть хоть какой-то шанс. Даже в случае неудачи с тобой они поступят не так, как с Пабло. Мы считаем, что именно ты мог бы это сделать. Я ведь знаю, что ты рисковал жизнью. Жизнью, своей церковной карьерой, всем — на воле... Ты спас человека...

— Ну и что? Это не значит...

— Мигель Анхель, мы верим тебе.

— Смотри, ты даже вспомнил мое имя. Ведь я для вас — семинарист и только.

— Зачем же так, Мигель. Все тут любят тебя.

— И поэтому я должен погибнуть.

— Никто не посылает тебя на гибель. Дон Лоренсо знает тут все пути и ходы. Он объяснит тебе, как можно добраться до Фогосты.

— Пусть он и идет.

— Он старик.

— Значит, вы хотите сделать меня святым... Посмертно. Но ведь у вас, коммунистов, нет святых.

— Ладно, кончили разговор. Никто тебя не заставляет.

— Выходит, вы все уже решили за меня...

— Нет, мы просим тебя. Мы поручаем это тебе.

Семинарист недоуменно покачал головой.

Звонят воскресные колокола.

Капитан делает свою зарядку на футбольном поле. Только теперь двое здоровых солдат с заряженными автоматами с сонными лицами стоят рядом. Проступает теплый розовый цвет утренней пустыни. Вдали на горизонте показалось стадо коз и индеец.

Под брезентовым тентом сидят офицеры, воскресный обед; слышен лишь смех издали, звон посуды, видно, как солдат тащит большое блюдо с жареной тыквой, вином. В стороне сержант Пинок в Зад помешивает железными прутиками мясо в жаровне. Во главе стола улыбается Исабель. Тихо потягивает вино капеллан. Капитан исподлобья смотрит на коменданта. Комендант хозяйствует за столом.

А у решетки, лицом к пустыне, стоит Пабло и рисует фламастером на большом листе картона... Вокруг ходит Непомусено. Заглядывает в лист картона, напевает...

— Ты что поешь все время? Тебе, что, здесь так нравится, что ты поешь?

— Просто петь люблю. Я же музыкант.

— Говорят, ты притворяешься дурачком, чтобы тебя не пытали, как всех.

Непомусено поднял лицо, маленькие глазки остро и внимательно посмотрели на Пабло.

— Кто говорит?

— Люди.

— Люди, Пабло, здесь обо всех что-нибудь говорят. Обо всех. И о тебе — тоже.

— А обо мне что?

— Что ты из этих... Пихес... Буржуазный сынок. Что ты не свой...

— А кто для них «свой»?

— Здесь все свои, Пабло. И все немного притворяются друг перед другом.

— Боятся?

— Может, и боятся... А может, так, на всякий случай. А не притворяется здесь один человек.

— Кто?

— Лишь один человек.

— Кто же это?

— Пинок в Зад.

Подошел солдат и они прекратили разговор.

Қ окошку исповедальни прильнул семинарист. Слышен неразборчивый шепот. Семинарист стоит на коленях. В решетчатое отверстие он видит лишь руку капеллана, лежащую на коленях на черной сутане. Это крупная белая рука. На запястье большие электронные часы со вспыхивающими цифрами. Перед семинаристом бумажка с перечислением грехов. Он торопливым шепотом перебирает их.

— Во вторник я проспал молитву Росарио, в среду — позволил себе нехороший, безбожный оборот в разговоре с товарищем, в четверг — видел ночью видение.

— Женщину? — спрашивает капеллан.

— Да, падре.

— Просто облик или...

— Нет... Да, да... Именно... Другое.

— Абстрактную женщину?

— Нет, вполне конкретную.

— Кто же она?

— Новая медсестра, падре.

— Да... Нехорошо, сын мой.

Рука с часами качнулась, и неожиданно капеллан добавил:

— Вообще, она недурна.

Помолчав, уже другим тоном сказал:

— Да, да, сын мой, слабы мы еще перед вечным соблазном, не защищены души и тела наши. Но ты молод, и в том не вижу я беды. Меня другое беспокоит... Қак влияют на тебя те люди, с которыми ты живешь?

— Люди как люди, падре.

— Будь более точен в своих оценках, сын мой. Эти люди — безбожники, без святынь и устоев, марксисты. И я беспокоюсь за тебя, за твою судьбу.

— Но ведь я здесь не по своей воле.

— Что делать, ты заслужил наказание. Ведь там, на свободе, ты тоже якшался с этим сбродом.

— Я не за то попал сюда.. Я просто спас человека.

— Не надо, мне известно твое дело... Не будем сейчас. Твой путь только начинается, и я хочу тебе помочь.

Семинарист молчал.

— Но и ты должен помочь мне.

— Что вы этим хотите сказать, падре?

— Подумай сам... Подумай о том, что эти люди — враги господа нашего, а значит, и твои. Қаждый их помысел — против него. Ты понял меня?

Семинарист молчал. Лицо его выражало усталость и тоску.

— Ну хорошо, я жду тебя здесь в следующую среду, — сказал капеллан.

Начиналась и все нарастала песчаная буря. Ветер взрывал кровли, крушил стекла в окнах. Военные джипы теряли управление, застревали с горящими фарами. Заключенные старались спасти свои жилища. В пыльных столбах солдаты металлическими тросами крепили сторожевые вышки.

Темная песчанная волна неизвестно где, в какой глуби, брала начало, но она все мощнее и страшней подступала к Санта-Эсперансе. Звонили колокола. Потом этот звон прекратился. Песчаный вихрь мял проводку. Рвал крыши.

Все смешалось в лагере; арестованные и солдаты, ища укрытия, проваливаясь в песке, держась друг за друга, катились от дома к дому. Семинарист шел за Фелисиндо и Пабло. Внезапно они увидели человека, который размахивал руками и что-то кричал. Он пробивался к ним из заваленного железом и известковыми плитками строения. Приблизившись, они узнали его. На лице его не было страха — скорее счастье или безумие владело им. Это был Қарлос.

— Қарлос, — крикнул Пабло. — Қарлос, иди сюда.

Но Қарлос то ли не увидел, то ли не захотел. Длинная его фигура метнулась в сторону и исчезла.

Семинарист не мог выдержать темпа, предложенного Фелисиндо. Он начал отставать. Он шел, лавируя, выбираясь из песчанных ям, стараясь не наткнуться на сваленные на землю железные заграждения, уклонялся и шел. Потом он упал и пополз. Товарищи его растворились в песчаной тьме. Он не видел их. Он кричал им, но ответа не слышал.

Теперь он был один. Он стоял на коленях, молясь. Қто-то пробегал мимо, солдаты пытались поднять перевернувшийся джип. Из джипа вы-

лез капеллан. Он не видел семинариста. Семинарист сделал еще несколько шагов. Ничто не удерживало его здесь больше. И он сам мог выбрать себе ту жизнь или ту гибель, какую хотел. Он прошел зону лагеря и, проваливаясь, ложась на землю, стал постепенно двигаться от лагеря дальше, дальше, прочь — в пустыню, к свободе, к богу, которого он явственно видел в смерче песка на приблизившемся небе.

Светило солнце. Вздыбившийся, искореженный мир преобразился. Небо снова стало высоким и голубым. Но Санта-Эсперанса была перевернута вверх дном. Люди ходили, собирая стекла. сгребали песок, другие сидели на песке, молчаливые, будто в шоке. Ждали. По улицам носились джипы.

Семинарист шел по пустыне. Она открывала ему свой спокойный утренний простор. Обычно мрачная, с желтыми пучками безлистных растений, томароус, она сейчас была розовой. Еще не накалился песок, камни-валуны с оттисками веков, казалось, плыли в мерцающем переливчатом мареве. Он шел без остановок, упрямо — одинокий человек в свободном пространстве.

Запрокинутое лицо Фелисиндо. Распростертый в кресле, он спазматически открывает рот, ловит воздух. Ему задают неслышные нам вопросы. Он качает головой, задыхается:

— Нет... Нет. Не знаю.

Семинарист видел все — рисунок песка, даль горизонта; не видел только одного: уже шли джипы, выскакивали автоматчики, выстраивали цепь, будто не семинариста брали, а целый взвод гранатометчиков. Он увидел их уже вблизи, бегущих на него, орущих: «Руки! Руки!» Он увидел и запомнил гребень холма, сквозь солнечные блики коричневую фигурку индейца и медленно ползущее по земле стадо коз.

С грузовиков, джипов, с визгом тормозящих в тучах пыли, спрыгивали вооруженные солдаты. Офицеры выкрикивали команды. Все это походило на высадку десанта. Ссыльных выводили из бараков. Заставляли встать лицом к стене, широко расставив руки и ноги. Другая группа солдат врывалась в жилища. Выбрасывали оттуда ящики, самодельные стулья, одежду, бумаги, книги.

Сержант шарит по карманам Карлоса, стоящего у стены. Карлос резко корпусом отпихивает сержанта и тут же получает увесистый удар прикладом. Лицо у сержанта сейчас одновременно свирепое и по-детски обиженное. Посередине улицы солдаты разжигали костер. Другие продолжали вытаскивать из бараков книги, журналы, старые газеты. Сержант с важным видом просматривал это и принимал окончательное решение: в огонь или в сторону.

— Господин сержант, господин сержант! — кричал солдат, — Тут книга... Арис... то... тель. По... ли... тика.

— В огонь! Немедленно! — вскричал сержант. — Политика... вот источник всех бед нашей нации.

А солдат уже тащил сержанту новую книгу.

— «Святое семейство» какого-то Маркса.

— Религиозных книг не трогать, — приказывает сержант.

— Кубизм — кричит солдат. — С какими-то чудными картинками.

Пабло поворачивается:

Сержант, оставь... Это моя книга.

— В огонь немедленно! От Кубы — вся и зараза... Кубизм, социализм, коммунизм, — с ненавистью, как ругательство, произносит сержант.

Солдат тащит новую книгу. Сержант, близоруко щурясь, читает название: «Как... закалялась... сталь». Остро... — Фамилию он так и не дочитал. Он повернулся и, глядя в спины стоящим у стены заключенным, произнес:

— Вот о чем вам почаще надо читать. Стране нужна сталь, олово, медь. Ей нужны труженики, а не крикуны. Кубизм, социализм, коммунизм, мать вашу...

Над Санта-Эсперансой поднимаются столбы дыма. В воздухе звучат гудки сирены, отрывистые слова команды.

В домике медсанчасти — грязь, песок, расколотые ампулы, битое стекло. Растерянно смотрит Исабель на свое разрушенное хозяйство. Двое солдат сидят на корточках, достают с по-

ла какие-то лекарства, третий выметает стекло, грязь на улицу. Внезапно двое солдат втаскивают в комнату человека. Лицо его в подтеках крови. Он избит, не держится на ногах. С трудом можно узнать семинариста.

— Возьмите этого слабака в свой лазарет, — говорит солдат и пихает семинариста ногой. — Личное распоряжение коменданта.

Под присмотром автоматчиков расчищали горы песка, восстанавливали крыши, крепили столбы ограждения. Комендант, капитан в сопровождении охраны обходили поселок. Капитан решил лично следить за ходом восстановительных работ. Дон Лоренсо, работавший неподалеку от капитана, увидел, как к нему торопливо подбежал адъютант. Адъютант козырнул коменданту и сказал что-то.

После этого комендант, капитан и все остальные, как по команде, стали смотреть вверх. На дона Лоренсо никто не обратил внимания. Он подошел ближе, стараясь сохранять приличную дистанцию от начальства.

Над поселком висел вертолет. Он начал снижаться.

— Наконец-то... — с удовлетворением сказал комендант, — расшевелились там в центре. Ведь мы тут с вами можем погибнуть, сгореть, взлететь на воздух. И узнают только через три дня.

— Да, теперь работать будет легче, — сказал капитан.

— Еще бы... Мы имеем теперь нормальную связь с миром. Вы понимаете, что это такое, господа.

Группа офицеров пошла по направлению к снижающемуся вертолету. На окраине поселка под присмотром часовых работал девятый барак. Под напором лопат постепенно прорастал, возникал из-под бесформенной песчаной лавы дом. Дом этот был необычным. Уже сейчас по выступающим из песка колоннам было видно, что он отличается от всех остальных скромных хижин поселка. Возможно, здесь жили когда-то состоятельные люди. Дон Лоренсо подошел к работающим, отхлебнул глоток вина из нагретого ведра, стоявшего рядом. Взял свою лопату, стал около Фелисиндо.

— Вертолет видел? — шепотом сказал он.

— Да, что это?

— Точно не понял, но кажется, какое-то оборудование для связи.

Фелисиндо остановился на секундочку. Лопата по древко торчала в песке. Через мгновение он снова начал работать.

На крыше стоял Пабло. Он махал им руками, звал к себе. Но через секунду он куда-то исчез. Стенка песка и щебня стала осыпаться. Образовался темный проем бывшей двери. Лицо Пабло, а на втором плане — странная комната. Пригибаясь, они влезли в этот проем. Стояли в сумраке, словно перед ними был храм или замок. Мерцала бронзой рама вынутой оттуда картины. Старое кресло без сиденья, одноногое, лежало на полу. На потолке, полурасколотая, прилепилась голова Амура — уцелевшего в бурях посланца любви. Над ржавым камином стояло чучело птицы.

Здесь ощущался след какой-то бывшей жизни, богатой и прочной. Фелисиндо и дон Лоренсо подходили к этим обезображенным старым вещам, с удивлением трогали их. Пабло же вышел из этой большой комнаты, видимо, бывшей гостиной, и вошел в другую комнату, напоминавшую спальню. На стене без рамки висела старая пожелтевшая фотография.

Пабло смотрел на изображение трех людей: усатого коренастого мужчины, женщины в светлом платье, с гладкой прической и мальчика в коротких штанишках и полосатой майке. Он, как зачарованный, стоял около фотографии. Она напоминала ему собственное детство.

Из просеки эвкалиптового леса выехало трое всадников: мужчина в жесткой шляпе с узкими загнутыми вверх полями, женщина в светлом костюме и третий — странный среди этих ухоженных людей — сегодняшний Пабло. Его лошадь была навьючена сумкой, чемоданом. Он приехал из города ночью.

Все трое, остановив коней, ждали...

Мимо просеки по пыльной дороге медленно плыла процессия. Люди в темном, с непокрытыми, несмотря на жару, головами, по виду батраки, не глядя на хозяев, в затылок друг другу шли и шли вперед. Над их головами колыхалось несколько гробов.

— Что это, мама,— со страхом спросил Пабло.

— Не волнуйся, мальчик, не бери в голову. Засыпало шахту... Ты знаешь, здесь иногда это случается.

Процессия проплыла постепенно, и снова открылся лес с другой стороны: черные огромные эвкалипты с лакированной, сверкающей на солнце листвой.

В помещении администрации выбитые стекла заделаны фанерой. У входа — усиленная охрана. А внутри — слышен голос коменданта:

— Все, что я вам сейчас сообщу, не должно выйти пока из этих стен. Через четыре дня прибудут важные чины: кто-то из руководителей армии и государства. Может быть, даже...

Все переглянулись.

— Вчера я получил об этом специальное уведомление. Наша Санта-Эсперанса пережила трудное потрясение. Тем более она должна встретить одного из руководителей республики восстановленной, жизнеспособной. Иногда нам кажется, что мы заброшены на край света, забыты. Это не так. Мы — на переднем фланге борьбы. Наша Санта-Эсперанса — детище национальной надежды. Администрация разрабатывает план всех мероприятий в связи с приездом генерала.

Поднимает руку сержант Пинок в Зад.

— Господин комендант, а где краски взять для побелки?

— По всем частным вопросам прошу обращаться к капитану.

Офицеры начали расходиться. Комендант подозвал к себе сержанта и сказал:

— Кстати, сержант, среди ваших заключенных не найдется парочки артистов?

— Кого? — с удивлением спросил сержант.

— Артистов. Мне нужен музыкант и человек, умеющий рисовать. Не улыбайтесь, это важно.

Сержант сделал серьезное лицо, отдал честь.

— Найдем, господин комендант.

Семинариста разбудил разговор Исабель с охранником. Низкий грудной голос Исабель был ему приятен. Он отчетливо звучал в соседней комнате:

— Слушай, ты можешь идти, — говорила она охраннику.

— А еще дежурство не кончилось, — удивленно сказал охранник.

— Ну если тебе так хочется работать, оставайся. Ты мне больше не нужен. Иди отсыпайся.

И стало тихо.

Семинарист не понимал: бодрствует он или спит, провел пальцем по распухшему лицу. Не было слышно ни звука. А потом, через несколько секунд, он услышал шуршание и тихий стук. Тогда он встал и подошел к окошку. Сквозь полуоткрытую дверь ему была видна часть другой комнаты.

Он увидел, что Исабель мелькнула. Затем, это длилось долю секунды, двое людей один за другим быстро прошли в пространство полуоткрытой двери. Все это длилось несколько мгновений, но этого было достаточно, чтобы семинарист узнал коменданта. Он сидел на койке и прислушивался к их шепоту. Шепот был еле слышен. Затем он усиливался и как гром оглушал семинариста. Внезапно наступила тишина. Какой-то тяжелый предмет упал на пол. Возможно, это был ремень и портупея... Послышался шум какой-то возни, обрывки слов, задыхание. Стыдясь, ненавидя себя, семинарист прислушивался к этим звукам.

Под палящим солнцем, голые по пояс, в бумажных колпачках «кукуручос» на голове они красили помещение, вставляли стекла. Пот лился с них в три ручья. Карлос стоял на лестнице, монотонно ругался. Только Пабло был увлечен работой. Он кистью выводил номер дома старинной испанской вязью. Обводил затейливую красную девятку черным, как бы траурным, квадратом.

Никто из друзей не обращал на его художества никакого внимания. Сержант Пинок в Зад в сопровождении солдат проходил между бараками. Его круглое, обычно незлое, лицо сейчас выражало степень крайнего раздражения. Он поднял глаза вверх, увидел волосатые ноги Карлоса в коротких штанах, его руки.

— Ты что мажешь, придурок, ведь она же

завтра же облезет. Двойным слоем надо мазать.

Сержант сам залез на лестницу, встал рядом, вырвал у Карлоса малярную кисть.

— Небось и кисти-то никогда не держал в руках, агитаторы чертовы. Политиканы. Вам бы на площадях горланить да девок очкастых тискать. Я бы вас всех на сахарные тростники...

Он долго еще ругался, энергично переделывая работу Карлоса. Потом слез и увидел художества Пабло.

— А это еще что за цирк. Все номера должны быть одинаковыми. Стереть немедленно и сделать так, как у всех. — И добавил: Замазали всю страну лозунгами. Артисты чертовы.

— Да, среди нас есть артисты, — сказал Фелисиндо.

— Кто же это?

— Да вот, — Фелисиндо показал на Непомусено. — Между прочим, певец, хорист.

— Рафаэль, — сказал сержант.

— Может, и не Рафаэль, но голосок у Непомусено сладкий.

— Ну-ка покажи! — приказал сержант.

Непомусено стоял, смущенно потупившись. Фелисиндо сказал:

— Он у нас очень деликатный, к нему подход нужен. А вы кричите тут.

Сержант еще раз глянул на Непомусено и пошел. Карлос спрыгнул с лестницы и сказал Фелисиндо:

— Ты чего с ними флиртуешь?.. Пошли они все...

— А ты не шуми. Ругаться легче всего, А я никогда ничего не делаю зря.

Солдат открыл дверь, пропустил Пабло вперед, а сам стал сзади с оружием. Комендант перелистывал пухлое дело, потом поднял глаза.

— Пабло Канеппи, — сказал он. — Канеппи...

Пабло молчал.

— Мне знакома эта фамилия, — сказал комендант. — Садитесь, что вы стоите?

Пабло сел.

— «Фосфатные удобрения Канеппи». Это к вам не имеет отношения?

После некоторой паузы Пабло произнес:

— Имеет.

Комендант продолжал листать дело Пабло.

— Как это вы могли попасть сюда, Канеппи, в такой скверной компании?

— Посмотрите в дело и узнаете, как я сюда попал.

— Да мне это известно. Нам здесь многое известно. Скажу вам просто — мне жаль ваших весьма достойных родителей.

— Причем тут они?

— Ладно, ладно, не будем, Пабло Канеппи.. Вы ведь, кажется, художник?

— Да, меня взяли из института искусств.

— У вас здесь хорошие характеристики... Очень хотелось бы использовать вашу профессию.

— Здесь?

— Здесь. Скромная работа по профессии, думаю, вам не помешает.

— А что именно?

— А что именно, мы скажем вам позднее. Ничего особенного: плакаты, шрифты. Небольшие гравюры с изображением Санта-Эсперансы.

— С проволокой?

— Зачем же нам проволока. Санта-Эсперанса должна выглядеть красивой. Санта-Эсперанса должна выглядеть такой, какая она есть: красивой, удобной для жилья.

— А для кого это?

— Вам обязательно надо все знать?

— Что я получу за это?

— Слишком многого вам не обещаю, но чем-нибудь мы сможем вас отблагодарить. Согласны?

Пабло сидел секунду в нерешительности. Потом сказал отрывисто:

— Попробуем.

— Ну вот и хорошо, — комендант встал. — Все-таки вы человек другого круга... Это неправильно, что вы здесь.

Пабло уже шел к двери. Солдат сдвинулся с места, пропуская его.

— И вообще, держитесь поближе к нам, — вдогонку ему сказал комендант.

Выйдя из комендатуры, Пабло увидел странную картину. По стойке смирно стоял взвод барабанщиков. Перед ними — Непомусено и сержант. Сержант говорил:

— Вот, канальи, осталось три дня. Этот тип будет вас обучать. Прошу слушаться его!

Солдаты захихикали.

Семинарист лежал на своей койке. Дверь была заперта. Рядом стояла миска с недоеденной кашей, стакан воды. Исабель отворила дверь, вошла:

— Ты чего не ешь, голодовку, что ли, объявил?

Семинарист не ответил.

— Учти, скоро ты будешь в своем бараке. Там тебе еду приносить не будут.

Она присела рядом с ним. Сказала с неожиданным материнским чувством:

— Будешь есть?

Он покачал головой.

— Ты чего это?

— Я не хочу... из твоих рук, — сказал он.

Она повертела перед его лицом своими загорелыми красивыми руками с алым маникюром на узких ногтях.

— Чем же тебе не нравятся мои руки?

— Они нечисты! — сказал семинарист.

Она улыбнулась, провела рукой по его волосам.

Семинарист лежал, затаив дыхание, стараясь не смотреть на нее. Но он прекрасно видел ее руки, низкий вырез кофты, слышал каждый шорох ее легкого платья.

— А ты, оказывается, чистюля, — сказала она и наклонилась над ним. — Да, ведь ты же священник...

Он отстранялся от нее, а она наклонялась все ближе и ближе. Он отталкивал ее, точнее, ему казалось, что он отталкивает ее. И вдруг он потянулся навстречу ей и, застонав, с нежностью и мукой поцеловал ее.

Она деловито погасила свет.

Утром он вышел из медчасти. Его сопровождал охранник. Он все еще прихрамывал... Было прохладно, чисто. Гонг еще молчал. Дневальный дремал около гонга. Небо над пустыней было красное, высокое. Семинарист медленно шел к своему бараку. Вот он поравнялся с церковью и попросил солдата:

— Подожди минуточку.

Солдат сначала помешкал, потом согласился. Они оба вошли в церковь. Солдат сел у входа.

Семинарист шел по гулкому пространству к алтарю, к светящимся иконам. Он чувствовал себя одиноким и печально-счастливым в божьем мире. Подойдя к алтарю, он встал на колени и истово, с жаром стал молиться.

Солдат время от времени поглядывал на него, зевал. Было еще очень рано.

Белая столовая семинарии. Час обеда. За длинными дубовыми без скатертей столами — семинаристы. Первой ступени — юноши 17-18 лет. Стучат ложки в тишине. Семинаристы обедают. Худенький высокий мальчик в светлой сутане во время трапезы громко, с выражением читает вслух «Жизнь святого Луки», но его плохо слышно. У семинаристов хороший аппетит, и громко стучат их ложки о миски.

Среди них — Мигель Анхель. Сегодняшний Мигель Анхель из Санта-Эсперансы. Но никого не удивляет его облик. Для них он — такой, как все.

Наставник — коренастый священник с тонзурой на голове, сидит за отдельным столом. Здесь у каждого свой суп. У семенаристов один, у священника другой. Ему еще не принесли еду, перед ним графин с вином, и он макает туда кусок хлеба, медленно ест. Безразлично смотрит на своих учеников.

Но вот все головы поднялись. В столовую вошла девушка с подносом. Продолговатая — уткой — супница с дымящимся супом.

Девушка в белом фартуке, не сковывающем сильные стройные ноги в темных чулках.

Все семинаристы повернули глаза в ее сторону.

Священник с видимым безразличием макнул руку в графин с вином. Искоса он поглядел на девушку. Она подошла к нему, почти коснувшись его круглого плеча своей высокой грудью, взмахнула легко рука с черпаком.

Мигель Анхель, не отрываясь, смотрел на нее. Движением, гибкостью, сдержанным кокетством она напоминала Исабель. Да, это была Исабель. Возможно, у нее было другое имя.

Это была каждодневная сладкая мука жизни семинаристов. Ждать обеденной трапезы, прихода Исабель.

Но вот она повернулась и легко, неторопливо пошла, поплыла и выплыла из комнаты. Дежурный все еще читал, все остальные продолжали

есть. Семинарист все не притрагивался к тарелке, все смотрел в сторону двери.

Слышался бой барабанов и синкапированные музыкальные фразы. Это Непомусено вел оркестр, гордый своей властью. Оркестр маршировал через весь плац и возвращался назад. На центральной площади армейской зоны солдаты крепили помост с тентом.

Непомусено время от времени строго поправлял солдат, когда те выбивались из ритма. Его подвижное, несколько шутовское лицо было сейчас сосредоточено и серьезно. А глаза все время шарили по постройкам, зданиям. Казалось, он что-то ищет. Непомусено направил свой взвод в узенькую пустую улочку. Здесь метрах в пяти-десяти от проходящего взвода оркестрантов рядом с приземистым домом стояли несколько офицеров и солдат. От крыши дома тянулся пучок антенн. Непомусено приблизился к этому дому. Дробно стучали барабаны. Заглушая треск, зычно закричал капитан:

— А ну, назад, немедленно!

Непомусено что-то пытался объяснить:

— Нам комендант... разрешил...

— Назад, говорю! — резко сказал капитан. Непомусено скомандовал своим солдатам: «Кру-гом!»

Непомусено шел последним за взводом. И когда они свернули с улицы, быстро повернулся и бросил взгляд на серый одноэтажный домик.

Свет в бараке не горел. Все население барака, кроме Пабло, было здесь. Они сидели на койках в струистом, зыбком свете свечей. Разговор, видимо начался давно. Карлос, зажигая от свечи сигарету, говорил:

— А вдруг Непомусено ошибся. И это вовсе в другом доме.

— Нет, я не мог ошибиться, — с обидой говорил Непомусено. — Третий день слежу за этим домом.

— Ну ладно, — сказал Карлос. — Будем считать, что он не ошибся... Но я бы делал все иначе. Я бы поставил другую цель. Прежде всего наше физическое освобождение.

— Я не спрашиваю у тебя, как бы ты делал, — сказал Фелисиндо. — Это мы уже знаем. Я спрашиваю, ты поддерживаешь наш план?

— Поддерживаю, — после паузы нехотя сказал Карлос.

— Теперь я скажу, — произнес Фелисиндо. — Зачем это надо? Они скрывают Санта-Эсперансу от всех. Нас не существует для мира. Не существует этого лагеря. Они стали хитрее. Кончилась пора стадионов. Таких лагерей, как наш, — немало в этой стране. Они засунуты в пустыню, закопаны под землей. Ни один посторонний глаз не видел этих лагерей. Никто точно не знает, кто заключен в них, количество людей. Наш голос, возможно, будет первым. Пусть услышат о нашем существовании. Пусть узнают наши имена. Мы будем говорить не только от имени Санта-Эсперансы. Мы скажем — от имени всех политзаключенных страны.

Послышался шум шагов. Кто-то открывал дверь. Фелисиндо замолчал.

Вошел Пабло. В слабом свете свечи не было видно его лица. Было только видно, что он что-то достает из карманов. Все с любопытством смотрели на него.

Он достал две бутылки вина. И молча поставил их на стол.

— Конча и Торо, — с удивлением сказал Карлос. — Это что, гонорар коменданта?

— Да, — ответил Пабло. — За лучезарный пейзаж нашей засраной Санта-Эсперансы.

— И это все? — сказал Фелисиндо.

— Нет, есть и кое-что поважнее. Тот, кого они ждут, приедет не в девять, а к обеду, в час.

— Да, — расстроенно протянул Фелисиндо. — Ну ничего. Потом мы с тобой еще отдельно поговорим. А пока ребята, давайте... Не зря же старался наш художник.

Фелисиндо откупоривает бутылку.

Несколько капель пролилось на стол. Непомусено провел ладонью по столу и прижал мокрую ладонь к губам. Фелисиндо поднял стакан:

— За что? — спросил Пабло.

— За что? За э т о пить не будем. За з а-

втрашнее пить не будем. Выпьем просто за удачу, а какую, мы с вами знаем... А может, и бог тоже.

— А вы суеверны, — сказал семинарист. — А я вот не верю в приметы.

— А в бога ты еще веришь? — спросил Фелисиндо.

Семинарист поднял большие глаза, с молчаливой укоризной посмотрел на него.

Фелисиндо разливал вино.

Оно горело рубиновым темным огнем, отражало колеблющийся свет свечей. Красным играло на их лицах.

Эти лица были сейчас неулыбчивы и бледны. Они были сосредоточены. Каждый смотрел на своих соседей.

Такими мы их и увидели в этот вечер.

Широкое лицо Фелисиндо. Серьезное лицо семинариста. Хмурое лицо Карлоса. Усталое лицо Пабло. Трезвое, без обычного шутовства, лицо Непомусено и мудрое немолодое лицо много видевшего на своем веку дона Лоренсо.

Рассвет. Армейская часть уже на ногах. Всюду снуют солдаты, чистят территорию, шлангами обдают постройки. Пабло сидит в доме с распахнутыми настежь окнами. Что-то вроде мастерской. На столе перед ним листы картона, и Пабло красной и черной краской малюет лозунг, изречение вождя, а также огромную, в несколько метров, надпись: «Вас приветствуют в Санта-Эсперансе». Вот в помещение заглянул сержант Пинок в Зад. Он оглядел всю продукцию Пабло и одобрительно сказал:

— Молодец, парень. Теперь я дам тебе солдата. Список объектов, на которых ты будешь вешать все это.

— Как же я буду вешать, — сказал Пабло. — Это в секунду ветер унесет. Мне нужно сделать рамки.

— Где я тебе столяра возьму?

— Да у нас есть столяр.

— Кто же это?

— Фелисиндо... Он прекрасно это умеет.

— Какой он столяр. Механик он по документам.

— По документам не знаю, но он отличный столяр. Он нам всю комнату сделал. Без него я просто не справлюсь. Делайте тогда сами, как хотите.

Сержант поколебался, потом посмотрел в окно, сказал солдату:

— Ладно, позови Фелисиндо из девятого.

В сопровождении солдата-охранника Фелисиндо и Пабло ходили от дома к дому. Работали они неторопясь. Пабло все время отходил в сторону, и пристально, оценивающе глядя на плоды своей продукции, приговаривал:

— Вроде нормально. Должно понравиться. Кажется, неплохо.

Фелисиндо, причастный к этому государственному делу, молча покачивает головой. Они вышли на ту узенькую улочку, теперь они уже ускорили свой ход. Охранник, убаюканный их монотонной работой, еле поспевал за ними. Они принялись крепить плакат на доме, который стоял как раз напротив того. Этот домик был маленький, одноэтажный.

— Да тут ничего и видно не будет, — сказал Пабло. — Вот на том двухэтажном будет смотреться.

— Туда нельзя, — сказал солдат.

— Нельзя, так нельзя, — сказал Пабло и они с Фелисиндо пошли во дворик одноэтажного дома.

— Куда? — солдат насторожился.

— Лестницу будем крепить отсюда. С фасада здесь не залезешь.

Солдат пошел за ними. Пабло укрепил лестницу, достал сигарету.

— Вот отсюда и залезем, — сказал он. — Сейчас перекурим, браток.

— Никаких перекуров, — сказал солдат.

— Дурак ты, парень. Лезь на крышу.

— Зачем это я полезу?

— Лезь на крышу! — Фелисиндо повысил голос.

— Чего-чего?

— Уйди отсюда, — все повышал голос, как бы заводя себя, Фелисиндо.

Солдат, не понимая, смотрел на него. Фелисиндо неожиданно бросился на него и ударил в живот. Солдат упал. Фелисиндо схва-

тил автомат и с силой ударил солдата прикладом по голове. Пабло стоял, не двигаясь. Со страхом смотрел он на все расползающуюся от зарывшейся в пыль головы лужу крови.

— Пойдем, — приказал Фелисиндо.

Пабло медленно, точно еще не вышел из шока, ссутулясь, опустив ставшие нескладными руки, обреченно пошел за ним.

Фелисиндо, уже в солдатской форме, стуча прикладом автомата, вошел в подъезд серого двухэтажного дома.

В окне показалась заспанная физиономия охранника. Он посмотрел из-за решетчатого окошка на солдата. Через секунду дверь чуть приотворилась.

— Чего тебе, — спросил охранник.

— Открой, — сказал Фелисиндо. — Я от коменданта.

Охранник чуть-чуть приоткрыл дверь и в этот момент всей массой своего тела Фелисиндо рванулся вперед, в распахнутую дверь бросился Пабло. Охранник потянулся к полу, схватил упавший автомат, но не успел поднять его. Фелисиндо в упор разрядил автомат в него, взял автомат охранника, бросил его Пабло, приказал:

— Стой здесь.

А сам он уже бежал по лестнице на второй этаж.

Через секунду он был у пульта радиосвязи.

Большая группа автоматчиков во главе с капитаном окружила дом. Стреляя на ходу, изрешечивая окна, двери здания, они ворвались в него.

Перепрыгивая через тело убитого солдата-охранника, они вбежали по узенькой лестнице на второй этаж.

Голова Фелисиндо в наушниках, склоненная над микрофоном, еще шевелилась, он еще что-то говорил. Когда они ворвались, не было слышно ни голоса, ни слов. Он резко повернулся, увидел, как они вбегают один за другим, целятся в него.

Он сорвал с головы наушники, встал с кресла...

Несколько очередей пробили его.

Он приподнимался и падал, пока не уткнулся лицом в пол.

Красный шар солнца зарывается в песок, и пустыня становится багровой. Вдали видны очертания Санта-Эсперансы. А здесь старое, заброшенное кладбище с заметенными песком крестами. Четыре человека безмолвно идут от него к стоящим невдалеке джипам. Джипы стоят с невыключенными моторами. Слышно их приглушенное урчание. Они идут первыми: Карлос с Непомусено, дон Лоренсо и семинарист. Что-то странное в их движениях, и только вглядевшись, понимаешь: они в наручниках. Но, может быть, оттого, что перед ними нет колючих стен Санта-Эсперансы, они идут спокойно, легко, и кажется даже, если ты глядишь издали, что они свободны.

Они подходят к машинам, и капитан жестом разделяет их: Карлоса и Непомусено в одну машину, дона Лоренсо и семинариста — в другую.

Они прощаются одними глазами, улыбаются друг другу, никто из них не произносит ни слова. Они смотрят в сторону Санта-Эсперансы. Смотрят на ее крыши, теплые и красные в лучах солнца.

Потом они садятся в машины. Машины медленно идут одна за другой, сохраняя дистанцию, неуклонно удаляясь от Санта-Эсперансы. Вот ее уже не видно, только одна начинающая темнеть вечерняя пустыня. Первая машина поравнялась со стадом коз, индейцем-пастухом. Наши герои вглядывались в его коричневое морщинистое лицо с узкими живыми глазами, и оно еще долго маячило перед ними.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Живите в радости», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Миллионщиков. Оператор-постановщик В. Абрамов. Художник-постановщик В. Гладников. Композитор Н. Богословский. Звукооператор Б. Венгеровский.
Роли исполняют: Л. Куравлев, В. Басов, Б. Новиков, В. Телегина, З. Федорова, Е. Драпеко, С. Харитонова, С. Крамаров, П. Любешкин, Р. Филиппов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Подарок черного колдуна», 7 ч.
Автор сценария В. Федосеев, при участии И. Ольшанского. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Оператор-постановщик Х. Триандафилов. Художник-постановщик Н. Терехов. Композитор К. Волков. Звукооператор М. Галудзин.
Роли исполняют: Е. Кондратьева, Б. Щербаков, Л. Данилина, Л. Ахеджакова, В. Сергачев, А. Чернов, С. Орлова, Л. Круглый, Е. Гуров.

Киностудия «Ленфильм»

«Комиссия по расследованию», 9 ч.
Автор сценария П. Попогребский. Режиссер-постановщик В. Бортко. Оператор-постановщик В. Иванов. Художник-постановщик В. Амельченков. Композитор В. Успенский. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: О. Ефремов, В. Рецептер, И. Мирошниченко, С. Саркисян, Е. Лебедев, П. Панков, Л. Виролайнен, М. Боярский, Э. Романов, М. Погоржельский, В. Особик, С. Полежаев.

«Чужая» (по мотивам одноименного рассказа Ю. Нагибина), 8 ч.
Режиссер-постановщик В. Шредель. Оператор-постановщик В. Ковзель. Художник-постановщик В. Гасилов. Композитор А. Пресленев. Звукооператор В. Яковлев.
Роли исполняют: И. Саввина, В. Заманский, И. Кондратьева, Г. Жженов, Л. Оболенский, И. Губанова, О. Белов, Л. Стриженова.

Одесская киностудия

«Свидетельство о бедности», 7 ч.
Авторы сценария А. и Г. Вайнеры. Режиссер-постановщик С. Гаспаров. Оператор-постановщик А. Полынников. Художник-постановщик Л. Токарева. Композитор Е. Стихин. Звукооператор В. Богдановский.
Роли исполняют: А. Хочинский, Г. Острин, К. Степанков, Б. Хмельницкий, О. Гаспарова, Л. Перфилов, Г. Воропаев, А. Барский.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Черная береза», 1-я серия — 7., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Б. Архиповец, М. Березко, С. Поляков. Режиссер-постановщик В. Четвериков. Оператор-постановщик Д. Зайцев. Художник-постановщик Л. Ершов. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: Е. Карельских, Н. Бражникова, И. Алферова, В. Кулешов, О. Хабалов, Л. Данчишин, Д. Фирсова, В. Дичковский, Э. Габринайте, А. Василевский, С. Тимофеева, А. Бендова, Л. Малиновская, В. Белохвостик, В. Ковалев.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Городок Анара», 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик И. Квирикадзе. Оператор-постановщик Ю. Кикабидзе. Художники-постановщики Д. Мирзашвили, Г. Микеладзе. Композитор Т. Бакурадзе. Звукооператор Н. Шошиташвили.
Роли исполняют: Р. Эсадзе, С. Такайшвили, Р. Чхиквадзе, Г. Лежава, Б. Захариадзе, Д. Абашидзе, Э. Манджгаладзе, З. Капианидзе, К. Кавсадзе, Ш. Херхеулидзе.

«Синема», 8 ч.
Автор сценария Л. Челидзе, при участии Л. Элиавы. Режиссер-постановщик Л. Элиава. Оператор-постановщик Д. Схиртладзе. Художник-постановщик Х. Лебанидзе. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Т. Нанобашвили.
Роли исполняют: М. Джинория, Г. Пирцхалава, К. Кобулия, А. Кереселидзе, Г. Лордкипанидзе, Ш. Херхеулидзе, Т. Арчвадзе, А. Шенгелая, Л. Элиава, Т. Цицишвили, Р. Чхиквадзе, С. Джалиашвили, Д. Кипиани, Д. Харшиладзе, Г. Берадзе.

Зарубежные фильмы

«Трини», 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Маргот Байхлер. Режиссер Вальтер Бек. Оператор Хорст Хардт. Художник Эрих Крюльке. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Гуннар Хельм, Гизо Вайсбах, Димитрина Савова, Гюнтер Фридрих, Иван Томов, Хельмут Шрайбер, Леон Немчик.

«Синьор Робинзон», 9 ч.
Производство «Видес чинематографика» (Италия).
Авторы сценария Кастеллано Пиполо, Серджо Корбуччи, Паоло Вилладжо. Режиссер Серджо Корбуччи. Оператор Марчелло Гатти. Художник Андреа Кризанти. Композиторы Гвидо и Маурицио Де Анджелис.
Роли исполняют: Паоло Вилладжо, Зеуди Арайя.

«Гран-при», 8 ч.
Производство «Каприно фильмсентр» (Норвегия).
Авторы сценария Шелл Аукруст, Ремо Каприно, Шелл Сиверсен, Иво Каприно. Режиссер и кукловод Иво Каприно. Художники Шелл Аукруст, Герд Альсен. Операторы Шарль Патэ, Иво Каприно. Композитор Бент Фабрициус Бьерре.

«Он хотел жить», 9 ч.
Производство «Гомон» (Франция).
Авторы сценария Морис Дюговсон, Жак Дюговсон. Режиссер Морис Дюговсон. Оператор Андре Дио. Художник Рауль Альберт. Композиторы Патрик Деваэр, Ролан Венсан.
Роли исполняют: Патрик Деваэр, Миу-Миу, Мишель Пикколи.

«Легенда о динозавре», 8 ч.
Производство «Тоэй» (Япония).
Авторы сценария Масару Игами, Исао Мацумото, Исиро Отсу. Режиссер Юнжи Курата. Оператор Сакуджи Шиоми.
Роли исполняют: Цунехико Ватасе, Нобико Сава, Шотаро Хаяши, Томоко Киошима, Фюкичи Маки, Акира Морогучи.

Поправка. В «ИК», 1978, № 11 на цветной вкладке в подписи к последней иллюстрации неверно указана фамилия художника. Автор эскизов костюмов — Мария Андроникиди.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 70-летием



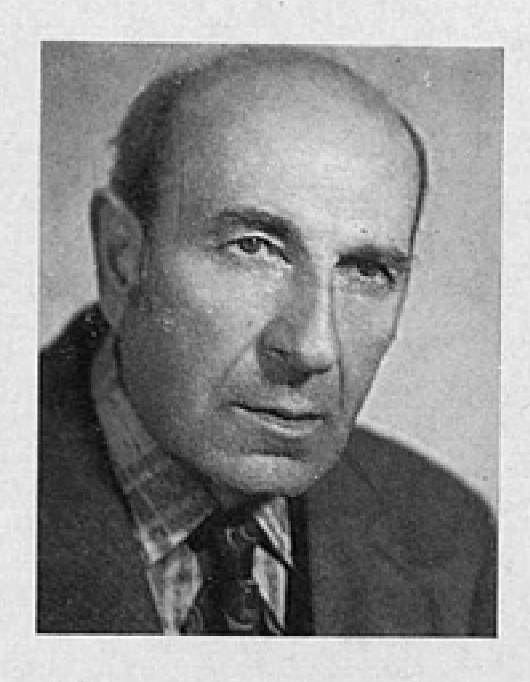
Иванова Виктора Михайловича, кинодраматурга и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР, поставившего фильмы «Шельменко-денщик», «Олекса Довбуш», «За двумя зайцами», «Ключи от неба», «Непоседы», «Улица тринадцати тополей», «Веселые Жабокрычи, «Ни пуха, ни пера» и другие.

С 70-летием



Кладо Николая Николаевича, кинодраматурга, кинорежиссера и критика, принимавшего участие в создании фильмов «Колодец смерти», «Оазис в песках», «Пик молодости», «Наргис», «Токтогул» и других, автора книги «Братья Васильевы. Жизнь. Творчество» и ряда статей о советском киноискусстве.

С 70-летием

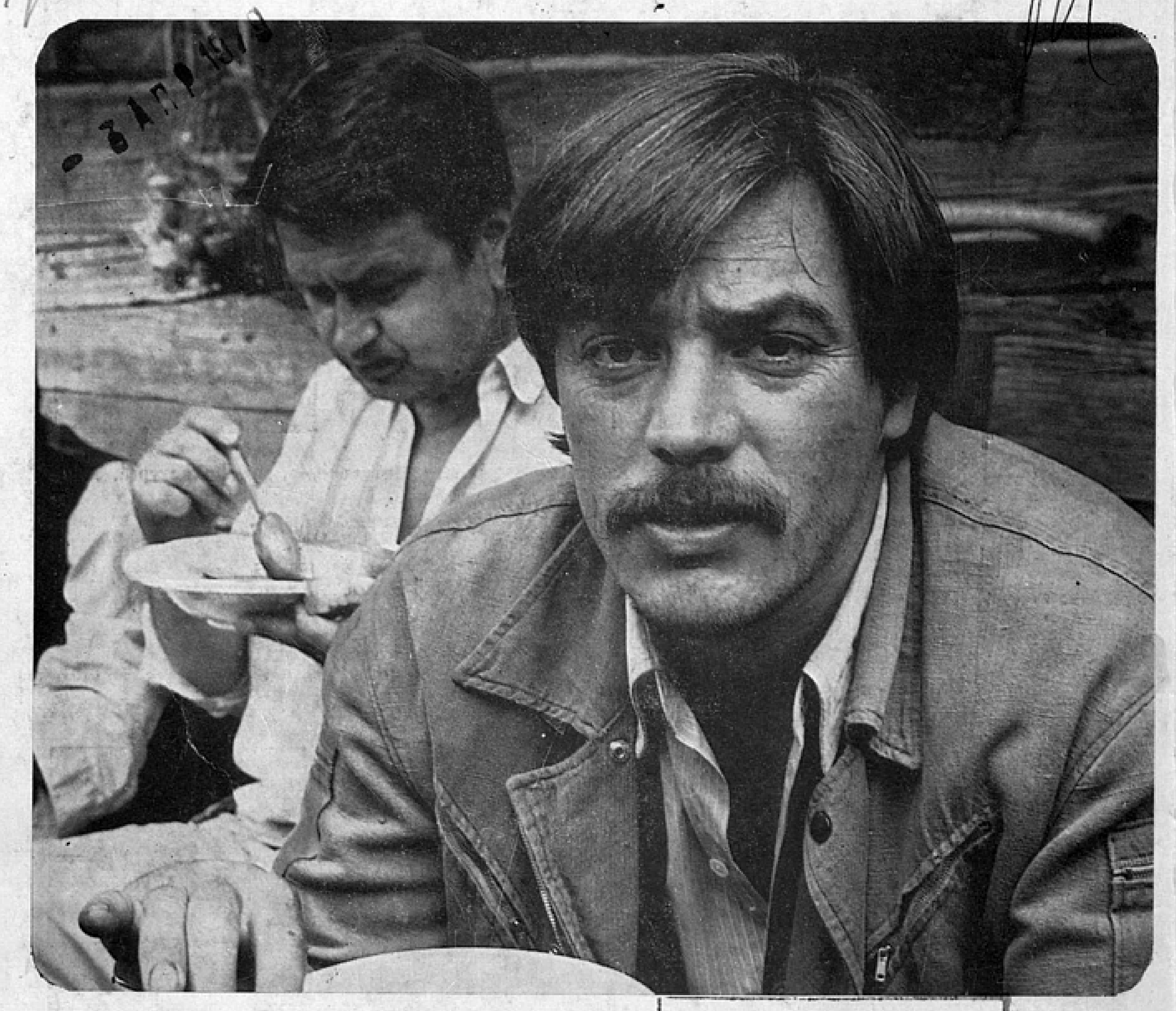


Чаманяна Михаила Христофоровича, сценариста и драматурга, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР, автора сценариев художественных и документальных фильмов «Гляди в оба», «Девушка Араратской долины», «Кому улыбается жизнь», «Встреча на выставке», «Песнь Отчизны, «Человек из легенды» и других, а также пьес «Маралик-Джейраник», «Наши дорогие гости», «Поэма о друге нашем».

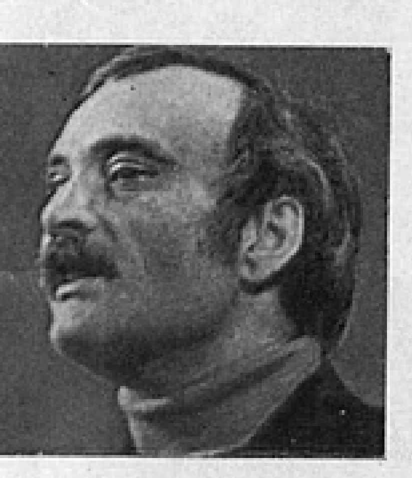
С 60-летием

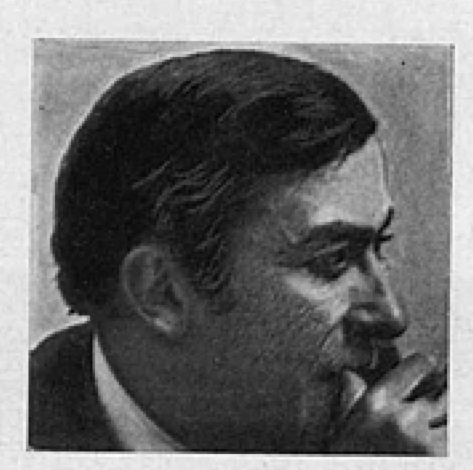


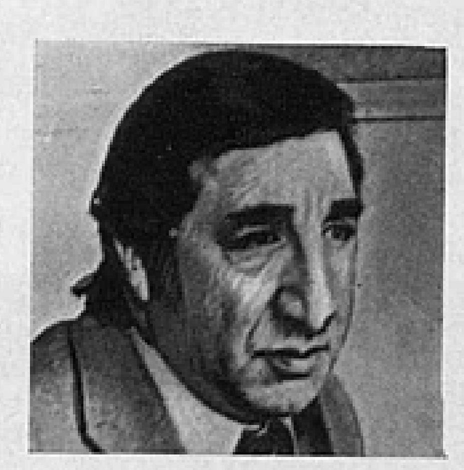
Загданского Евгения Петровича, киносценариста и киноведа, заслуженного работника культуры Украинской ССР, автора сценариев научно-популярных фильмов «Как человек создал бога», «Оптимистические этюды», «Взорванный рассвет», «Охота за иксом», «Семь шагов за горизонт», книги «Фильмы, образы и формулы» и статей по научно-популярному кино.



Кинематографисты — лауреаты Государственных премий СССР за 1978 год







«Мимино»
(«Мосфильм»)

Георгий Данелия,
режиссер;

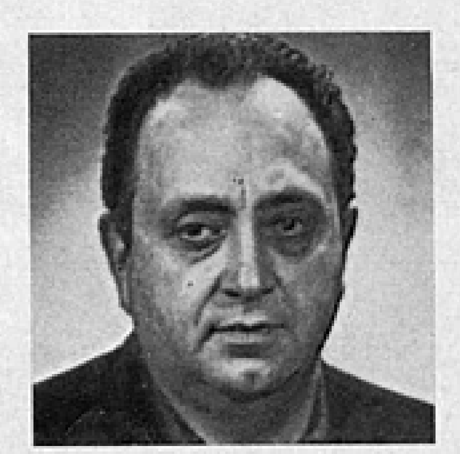
Вахтанг Кикабидзе,
актер;

Фрунзик Мкртчян,
актер.

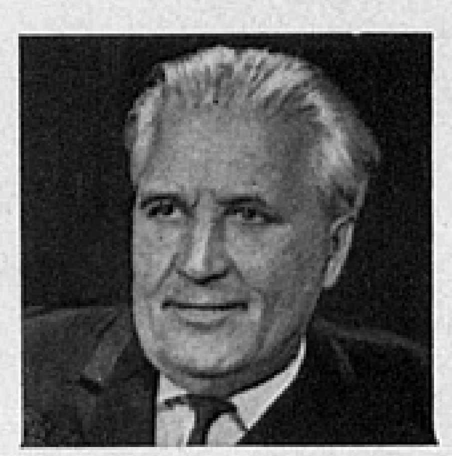
Всесоюзный сатирический киножурнал **«Фитиль»** (выпуски последних лет)

Сергей Михалков, руководитель;
Александр Столбов, главный режиссер;
Юрий Егоров, оператор;
Сергей Киселев, оператор.





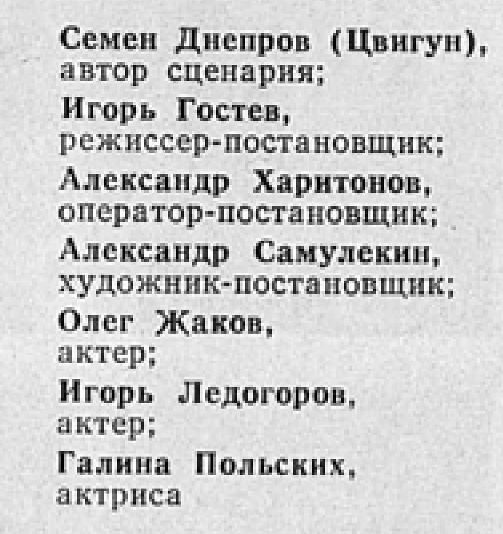




Кинематографисты — лауреаты Государственных премий РСФСР за 1978 год

имени братьев Васильевых

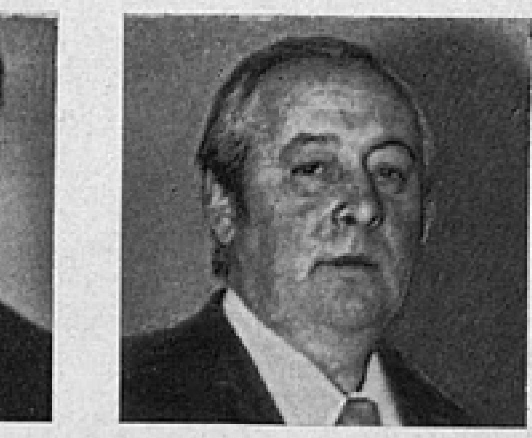
«Фронт без флангов»
«Фронт за линией фронта»
(«Мосфильм»)

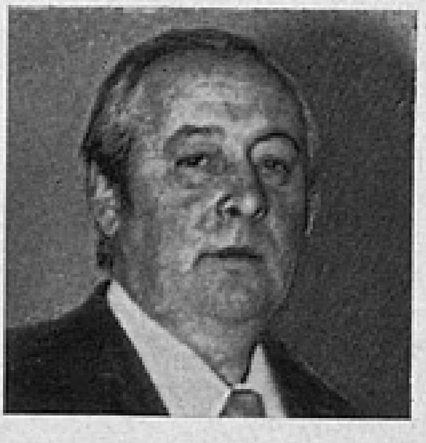


Семен Днепров (Цвигун),
автор сценария;
Игорь Гостев,
режиссер-постановщик;
Александр Харитонов,
оператор-постановщик;
Александр Самулекин,
художник-постановщик;
Олег Жаков,
актер;
Игорь Ледогоров,
актер;
Галина Польских,
актриса

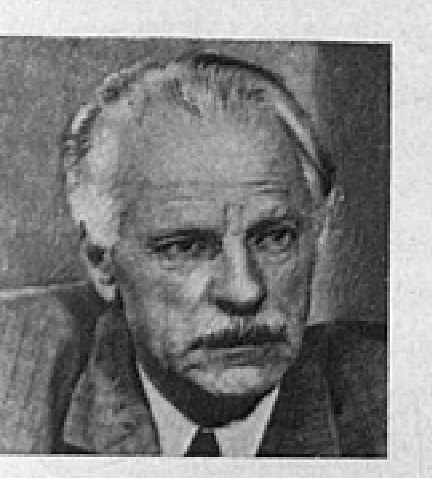


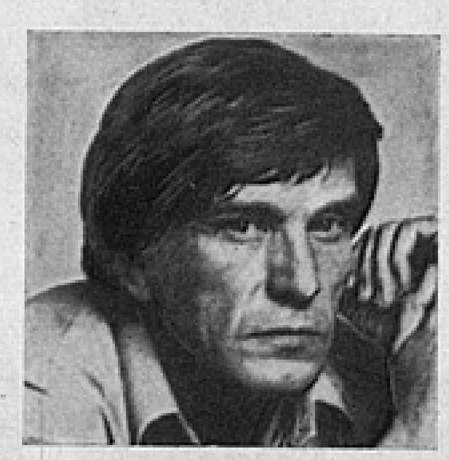














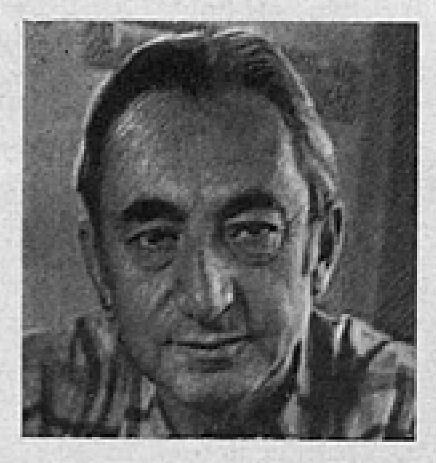




«Поэма о рабочем классе»
«Личная ответственность»
«Интернациональный долг»
«Шаги истории»
«Великая армия труда»
(ЦСДФ)

Борис Рычков, режиссер;
Лев Максимов, оператор

имени Н. К. Крупской

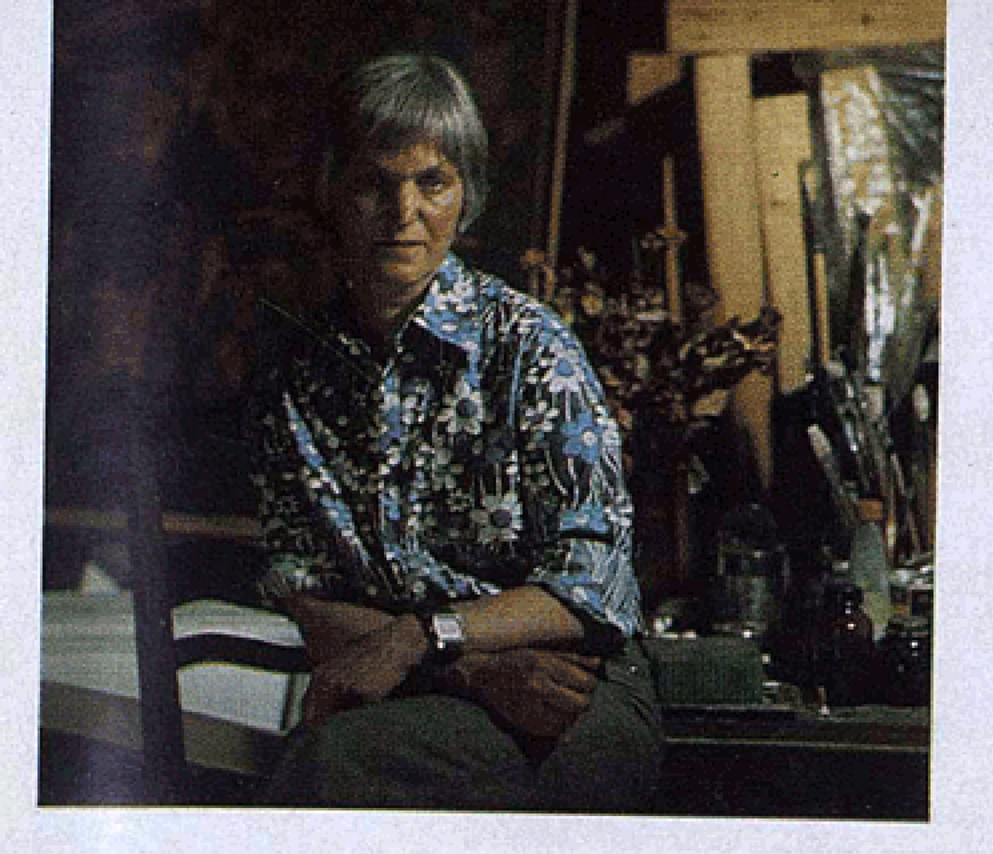






«Розыгрыш»
(«Мосфильм»)

Семен Лунгин, автор сценария;
Владимир Меньшов, режиссер;
Михаил Биц, оператор;
Елена Ханаева, актриса



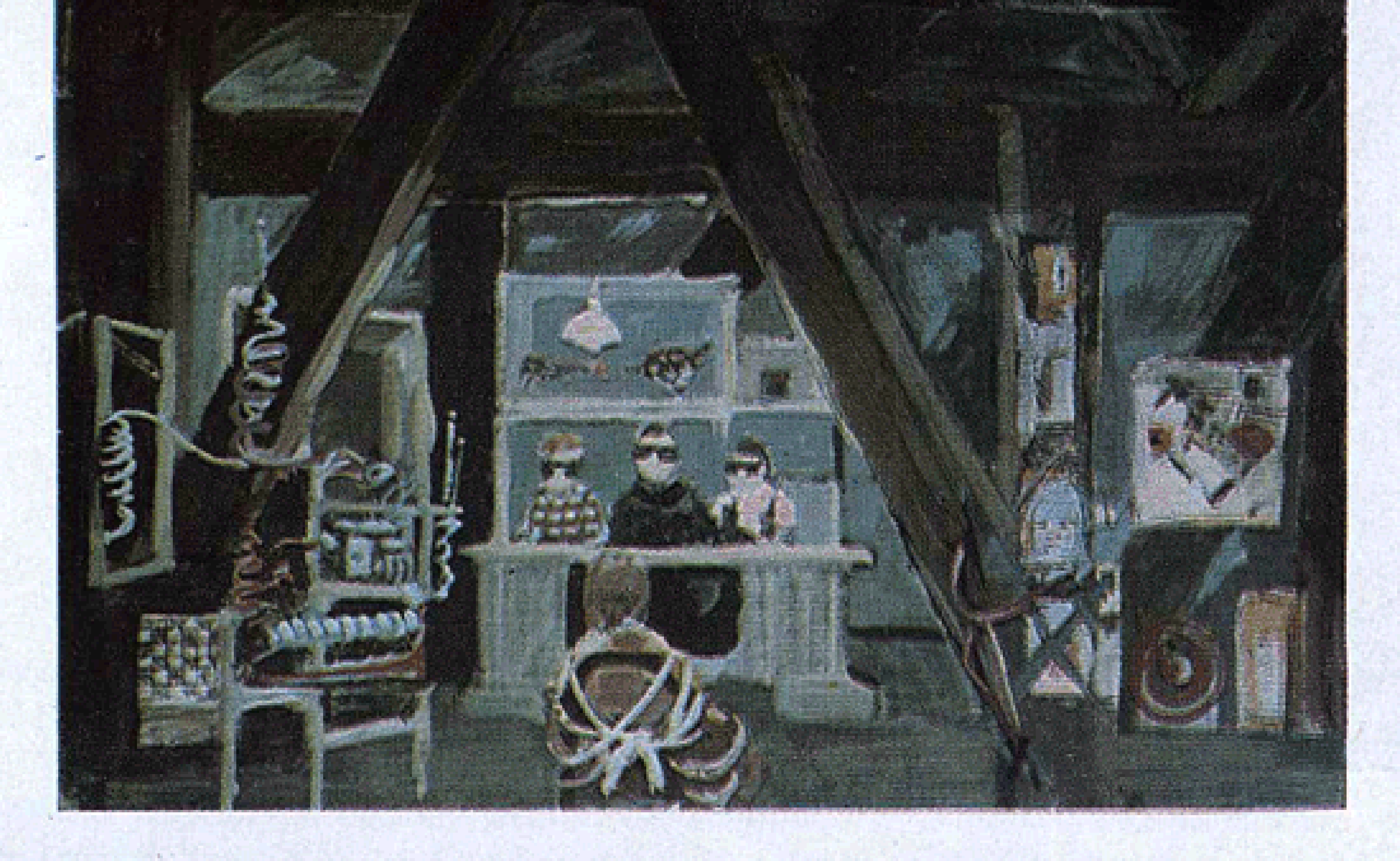
Вернисаж «ИК»

Юзефа Чейчите

Эскизы к фильмам

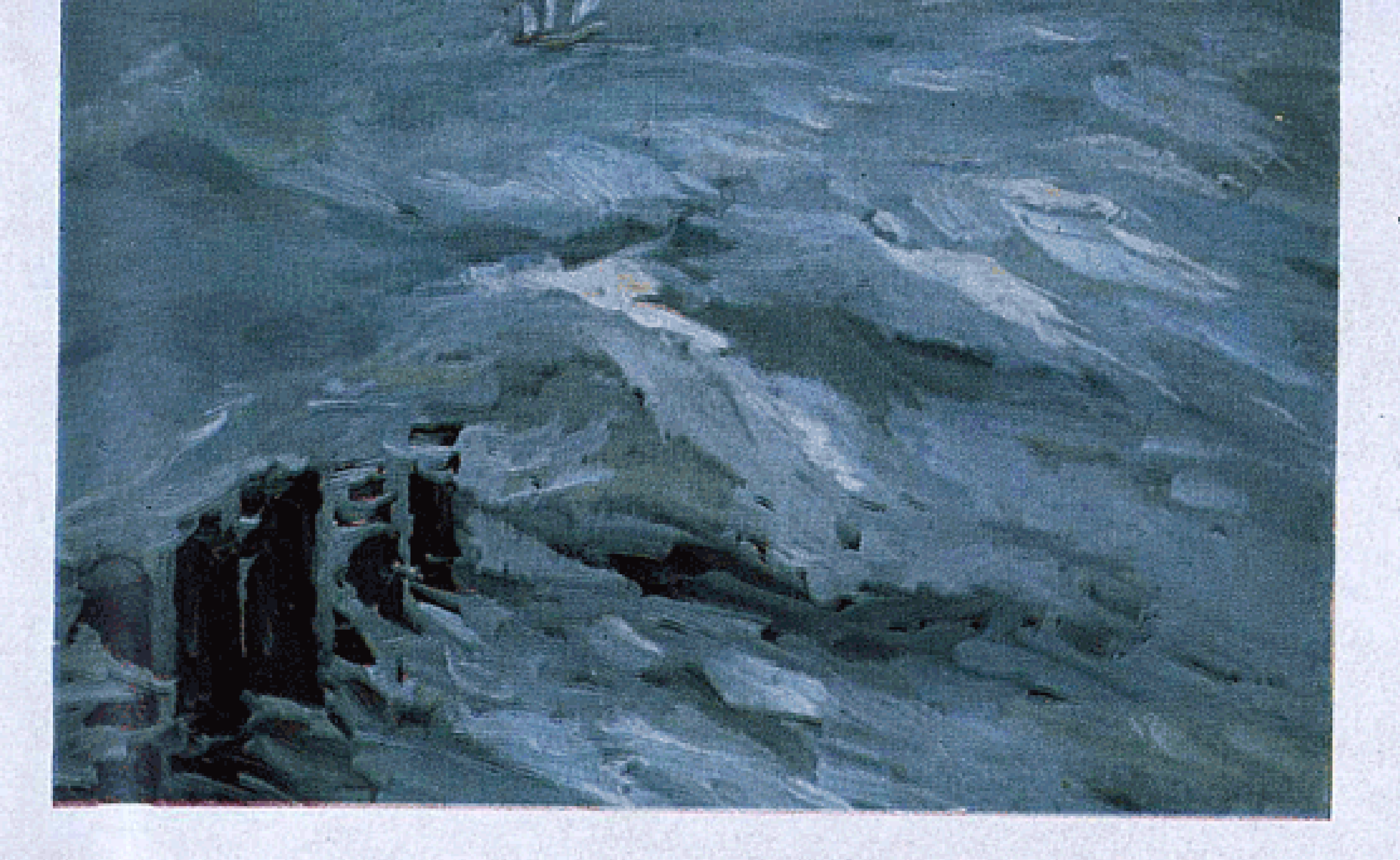
Фото В. Бондарева

«Приключения Калле-сыщика»



«Приключения Калле-сыщи

«Длинная дорога к морю»



«Море»

«Полуночник»

«Приключения Калле-сыщика»



«Бубенчик»